1

Colecția

MUZICA VIVA



GRIGORE CONSTANTINESCU

IRINA BOGA

O călătorie prin istoria muzicii



EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, R.A.

MUZICA VIVA – Colecţie iniţiată de prof. univ. dr. Grigore Constantinescu

ISBN 978-973-30-3374-5

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ, R.A.
Str. Spiru Haret nr. 12, sector 1, cod 010176, Bucureşti
Tel.: 021.315.38.20
Tel./Fax: 021.312.28.85
E-mail: office@edituradp.ro
www.edituradp.ro
Librăria E.D.P.: str. Gen. Berthelot nr. 28 – 30

Director general: **Dáné Károly András**
Redactor şef: **Dan Dumitru**
Redactor: **Delia Anghel**
Tehnoredactor: **Gabriela Drăghia**
Copertă: **Elena Drăgulelei Dumitru**

Pentru iubita noastră
LULI

ANTICHITATEA

DESPRE POSIBILE ORIGINI

Drumul muzicii prin timp rămâne, în mod esențial, legat de destinul omenirii încă din cele mai îndepărtate epoci. Este poate cel mai firesc mod de a comunica trăiri, afecte, de a intra pe o cale fără opreliști în lumea spiritului, invocând puterile magice și fervoarea credințelor în Divinitate. Este un drum care își păstrează tainele, atâta vreme cât muzica, artă vie prin definiție și supusă trecerii timpului, nu ajunge până la noi. Încercarea de a-i reconstitui originile se mărginește doar la descoperiri arheologice, oferind imagini diverse, păstrate de basoreliefuri, fresce, vestigii de instrumente, mărturii tăcute ale lumii sunetelor. S-au adăugat treptat și scrieri venind din Antichitate, unde muzica părea să ocupe un loc din ce în ce mai semnificativ. În fine, cercetătorii istoriei civilizațiilor, ai istoriei muzicii, în special etnomuzicologii, au căutat să identifice în tezaurul culturilor populare posibile asemănări cu ce a fost aceasta cândva. Toate sunt însă presupuneri, raționamente ce se opresc neputincioase în lipsa vreunor dovezi concrete, a ceva care „să sune”.

Din presupuneri și deducții s-a creat și izvorul numeroaselor teorii privitoare la originea muzicii, fiecare având un argument valabil și un contraargument demn de luat în considerare. Iată câteva dintre acestea: pentru Charles Darwin problema apariției muzicii se corelează cu evoluția speciilor; Herbert Spencer presupune o relaționare a manifestărilor sonore cu acumularea de energie, iar alți naturaliști (Daines Barington, Weissmann) au presupus drept esențială imitația zgomotelor din natură; economistul german Karl Büchner preferă relația ritmului cu munca fizică a omului, iar juristul austriac Richard Wallaschek subliniază pregnanța ritmurilor provenind din ritualurile magice – idee preluată și de istoriograful francez Jules Combarieu; mai realistă, teoria filosofului german Karl Stumpf privește dimensiunile comunicării interumane, fapt existent și în opiniile muzicologului italian Fausto Torrefranca privitoare la strigăt, ca rezultat al afectului; oponente, teoriile lui Kurt Sachs se îndreaptă spre forța spirituală a „cercului cultural superior”, iar

muzicologul rus R. Gruber aplică orientările filosofiei marxiste care condiționează apariția muzicii de factorii specifici societății primitive.

Enumerările ar putea continua, convingându-ne de dificultatea unui răspuns unic, valabil din toate punctele de vedere. Până la sfârșit, tot cercetarea vestigiilor, descrierea instrumentelor și descifrarea înțelesurilor cuprinse în scrierile foarte vechi par să se apropie de interesul cunoașterii evoluției muzicii, din acele îndepărtate timpuri.

INSTRUMENTELE

Indiferent de aspectele particulare ale înfățișării lor, în vechime sau acum, instrumentele se grupează în familii după construcție și modul de producere a sunetului.

Instrumente de percuție, de presupus cele mai vechi, legate de configurarea ritmului în ritualuri sau dansuri (producerea sunetului prin lovirea a două obiecte asemănătoare – lemn, metal… – sau diferite – membrană și obiect de lovire).

Instrumente de suflat, utilizând foarte diferit efectul vibrației coloanei de aer, puternică la cele din alamă (trompete), mai discretă la cele din lemn (nai, flaute etc.).

Instrumente de coarde, oarecum mai târzii, bazate pe rezonanța vibrației unei coarde întinse, pusă în acțiune prin ciupire, lovire sau frecare cu ajutorul unui accesoriu (de tipul arcușului).

Instrumente de bruitaj, varii surse de producere controlată a zgomotului.

PRESUPUNERI DESPRE ROLUL MUZICII

Așa cum se poate observa încă din cele mai vechi civilizații despre care am putut afla ceva, muzica se asociază unor variate ipostaze în ceremonialele sacre ale templelor, în viața particulară (de la cântecul

de leagăn la cântecul funebru), în cea publică (muzică de protocol, muzică militară). În ritualurile cultice, ea este limbajul cel mai adecvat adresării către divinitate, forța supremă, pentru a atrage bunăvoința sau a liniști furia zeităților. În viața oamenilor, muzica însoțește numeroasele prilejuri legate de ceremonii, serbări, divertismente, creând spațiul sonor ambiental. Ceremoniile publice, marile momente de protocol oficial, reunirea forțelor militare sau acțiunea lor beneficiază, de asemenea, de un mod specific de manifestare muzicală.

Cercetând locul prin rolul muzicii, se poate observa că cele mai evidente vestigii sunt păstrate în orașele-cetăți, iar principalii executanți sunt, deja mai aproape de noi, în Antichitate, sclavii. Prin deducții și analogii cu formații tribale, din vagi descrieri sau documente religioase (**Vechiul Testament** spre pildă), putem considera că realitatea acestei muzici, transmisă atât de nebulos viitorimii, a cuprins o vastă arie de manifestare, în care practica execuției, de esență orală, s-a transformat, treptat, într-un proces logic al evoluției mijloacelor de comunicare prin intermediul artei.

Muzica chineză

Istoria ei este străveche, tradiția desemnând printre primele prezențe pe Fou-hi (aprox. 4380 î.Hr.) care ar fi introdus în China luthul și lira. Doctrina lui Confucius (551 – 479 î.Hr.) a impus un statut deosebit pentru muzică, iar **Cartea de cântece „Si-tsin"** (aprox. 2000 – 500 î.Hr.) conținea un bogat repertoriu de versuri însoțite de melodii în notație noțională a sunetelor și cu semne proprii pentru ritm. Dinastia favorabilă culturii va sprijini muzica veacuri de-a rândul, până la începutul secolului XX, considerând-o prerogativ imperial.
După cercetările existente, sistemul muzical era alcătuit din cinci sunete, pentatonica astfel realizată cunoscând gradări cromatice (cele 12 *lius* din care se ivesc 60 de moduri diferite, notate conform scriiturii chineze). Interesul pentru instrumente rămâne doar istoric, acestea fiind reunite în opt grupe după materialul din care sunt alcătuite; metal, piatră, mătase, lemn, bambus, ticvă, pământ, piele. Alături de instrumentele de coarde (*k'in* – un luth cu șapte coarde), de suflat (flautele *ti, tch'e, siao* și orga de gură *cheng*), cele mai

numeroase sunt percuțiile, răspândite în muzicile rituale și folclorice (clopote, gonguri). Poezia cântată este arta tradițională în care dansul, versul și melodia se îmbină spontan, conducând spre apariția teatrului muzical. Acesta a cunoscut o largă răspândire, trecând de la repertoriul cultic la divertisment, într-o succesiune a câtorva importante școli de creație, cu reminiscențe până spre epoca modernă.
Transmisă din Orient, concepția despre muzică, cu conotații cosmogonice, va fi preluată de către greci în teoria despre armonia Universului, ajungând până în Evul Mediu.

Muzica japoneză

Două domenii capătă un contur aparte în muzica japoneză: muzica de cult și muzica profană. În muzica religioasă sursele aparțin unei forme străvechi de dramă – *NO* –, sinteză a dansurilor rituale și teatrului cu tematică legendară și reprezentare somptuoasă a interpreților cu măști, evoluând într-un dans lent cu mișcări și gesturi simbolice. Muzica profană are o reprezentare cu caracter popular în scurte poeme – *KO-UTA* – executate de gheișe acompaniate la *shamisen* (chitară cu trei coarde). Majoritatea instrumentelor provin din China și Coreea, printre acestea predominând *Koto* (coarde ciupite, cutie de rezonanță orizontală), *Shamisen, Shakuhachi* (flaut drept) și numeroase instrumente de percuție. Ca și în China, se remarcă structura pentatonică a modurilor, de preferință diatonice. Între trăsăturile specific japoneze reținem rafinamentul îmbinării poeziei cu muzica (poeme de tipul *Naga-uta*) care permite treptata diferențiere de muzica chineză ce a dominat Orientul antic.

Muzica indiană

Cele mai vechi documente scrise atribuie muzicii un caracter divin. Muzicienii indieni cunoșteau valoarea magică a sunetelor, iar scările sonore au semnificații simbolice. Origini legendare grăiesc despre zeul Shiva, care stăpânea puterea de a crea muzica, în

compania altor divinități – Brahma, Indra, Nareda. Rafinamentul și complexitatea limbajului sonor se desprind din sistemele modale multiple, de șapte sunete, care, într-o formă simplificată, ajung până la modurile grecești, fiecare din scările primare dând naștere la multiple combinații. Ritmica este extrem de bogată, sistematizată într-un ciclu – *tala* – care cuprinde variate specii simple sau mixte, cu subdiviziuni și arabescuri ale accentelor, de mare subtilitate. Instrumentele aparțin categoriilor cunoscute: coarde (luth – strămoș al viorii), suflători (specii de flaute), percuții (tambur, gonguri, clopoței). Ca și în celelalte culturi, factura improvizatorică este prezentă, precum și păstrarea extrem de riguroasă a tradiției, permițând persistența acestei muzici de veacuri. Cel mai vechi document de cultură indiană, **Veda**, la început transmis oral, cuprinde texte de imnuri, cântece de ritual magic, proză (explicații ale legendelor), dar și melodii, precum și unele informații privitoare la dansuri, la teatrul indian popular și nobiliar.

Muzica arabă

Încă din cele mai vechi timpuri muzica arabă este legată de istoria Islamului. Prezența ei se manifestă prin cantilene ordonate de accentul limbii, ambitusul nedepășind o terță (în interiorul căreia, sferturile de ton permit până la șase sunete diferite). Cultura arabă este cuprinsă în marele curent care, după anul 2000 î.Hr., a pătruns în Asia Mică și în Grecia. În teritoriile cucerite, elementele arabe s-au adaptat specificului regional de o mare diversitate – muzica berberă, turcă, persană, arabo-andaluză. Treptat, structurile melodice s-au amplificat, fără a pierde specificul microintervalelor, câștigând în eleganță și rafinament. Arta arabă este caracterizată nu numai de melopeele vocale, ci și de diversele instrumente de acompaniament, mai ales coarde și percuție. În diferite etape istorice, muzica arabă, datorită mixturii ariene și semite, a permis o asimilare, de către sensibilitatea orientală, a înnoirilor transmise apoi Occidentului în perioada de tranziție a antichității grecești, prin romanitate, spre Evul Mediu timpuriu.

Muzica evreiască

În Mesopotania și Galileea, cultura muzicală a evreilor antici ne este aproape necunoscută, în afara referirilor existente în **Vechiul Testament**. Pot fi preluate totuși de aici unele informații. Astfel, Moise (1, 4, 21) îl socotește pe Iubal, fiul lui Lameh, un străbun al mânuitorilor kitarei și instrumentelor de suflat; în **Geneză** (Moise II, 15) se amintește despre cântece în sunetul darabanelor și kinorului, despre **Cântarea de slavă a lui Moise** după trecerea prin Marea Roșie; în **Cartea judecătorilor** (5), despre **Cântecul Deborei** și despre faptul că Samoil, conducător al frăției proorocilor din cetatea Rama, îi instruia și pe muzicanții care însoțeau profeții în cortegii cu kinoare, darabane, fluiere ca și despre muzicalitatea Regelui David culminând cu interpretarea Psalmilor, acompaniați cu cânt de strune, de fluier, de kitare. Mai multe cercetări și concluzii evidențiază în muzica evreilor Antichității preferința pentru sistemul cromatic, organizarea tetracordică, modală a melosului, și anumite semnificații expresive ale acestora, transmise mai târziu și grecilor.

Muzica egipteană

Destul de târzie, investigarea moștenirii culturale a Egiptului antic s-a arătat extrem de bogată prin surse iconografice și scrieri. Locul important al muzicii se impune prin multitudinea legendelor despre această artă care figurează pe majoritatea reprezentărilor picturale și sculpturale, oglindind ceremonialuri religioase sau de protocol regal. Printre instrumentele specifice se pot aminti: lira, harpa portabilă cu mai multe coarde, kitara, fluierele simple și duble, tobele cu ramă, sistra. Sclavii, executanți ai muzicii de templu sau de curte, practicau o artă bogat ornamentată, melismatică, în care se recunosc multiple influențe ale culturilor înconjurătoare. Egiptul este principala sursă a preluărilor ce conduc spre civilizația grecească.

Muzica grecească

Oarecum mai apropiată de cultura epocilor moderne și cu evident mai multe documente variate în care se constată prezența muzicii, cultura greacă antică poate fi apreciată drept temelia culturii muzicale europene, care a asimilat-o în întregime. Civilizația grecească reprezintă și pentru muzică o extraordinară sinteză a culturilor antice, orientale și mediteraneene. În evoluția ei se pot discerne câteva mari perioade.

Perioada cretană (2000 – 1400 î.Hr.) cuprinde insulele mării Egee și o parte din cetățile peninsulei (Micene, Thirint), cunoscând o mare expansiune artistică. Năvăliri barbare au forțat retragerea civilizației spre Asia Mică. Este epoca receptării celor mai multe influențe străine, din direcția Orientului și a Egiptului. Îi succede *Perioada elenică* (până în sec. V î.Hr.) în care se conjugă influența nordică (Tracia și Tessalia, simbolizate de mitul lui Orfeu) și cea orientală (reprezentată prin Olympos). Se conturează imnurile homerice (recitative redate de Aezi, poeți-muzicieni), culminând cu capodoperele **Iliada**, **Odiseea**, atribuite lui Homer. Cultura cunoaște forme diverse, de la Jocurile Olimpice la arta rapsozilor, muzica instrumentală și vocală (arta kitarozilor – poezie imnică și lirică acompaniată de coarde –, arta aulozilor – muzică instrumentală). Cele mai strălucite centre sunt cetățile Creta, Atena, Teba. Urmează *Perioada Atică* (după 480 î.Hr.), în care Trepandru creează un gen autonom al cântecelor homerice (*Nome*), acompaniate de kitară și aulos, și ia ființă tragedia (din Ditiramburile Sărbătorilor dionisisiace), o formă spectaculară, reunind declamația, cântul și mima sub conducerea Corifeului, după reguli clar definite (Eschil, Sofocle, Euripide). Li se vor adăuga comediile satirice (Aristofan), poezia lirică (Sapho, Anacreon) și lirica corală (Pindar). Acestei perioade, uneori denumită și „clasicismul grecesc”, îi urmează *Perioada elenistică* (aprox. 320 – 30 î.Hr.) în care gândirea, arta și civilizația intră într-un declin care este, totodată, rafinament și pierdere de vigoare.
Gândirea despre muzică, într-un ansamblu de conexiuni cu științele exacte și filosofia (Aristotel, Platon), constituie baza viitoarelor evoluții ale culturii europene. Sub arcada muzicii sunt cuprinse ritmica (mișcarea), metrica (divizarea versurilor), poetica (versificarea),

organica (interpretarea), hipocritica (arta dramatică), armonia (știința muzicii). Teoria muzicii și noțiunile, terminologia, vor fi preluate, în diferite variante, în secolele următoare, de culturile muzicale europene – *Modurie* (alcătuire tetracordială coborâtoare), concepțiile despre ethosul lor (în funcție de proveniență etnică și expresie), notația (neumatică, transformată în literală), organologia, denumirea termenilor legați de practica muzicală (*symphonia, dyaphonia, polyphonia, armonia, cromatica, orkestra, choros etc.*). Rolul complex al muzicii, la nivelul societății, continuă să exercite un exemplu pentru epocile ce au urmat, devenind modelul Renașterii europene. Iar principiile ce o guvernează rămân valabile până în zilele noastre: „Rolul muzicii depășește utilitatea. În primul rând, muzica trebuie să contribuie la îmbunătățirea morală" (Aristotel, **Politica**).

Muzica romană

Înainte ca Grecia să devină provincie romană, civilizația ei pătrunsese deja, urmând căile comerțului, în Roma și bazinul mediteraneean. Anexată Imperiului Roman (146 î.Hr.), Grecia a împlinit astfel o altfel de cucerire, pașnică, a învingătorilor ei, prin artă, cultură și obiceiuri. Cânturile acompaniate de instrumente, executate de sclavi greci, răsună în casele patricienilor, iar muzica, anterior neglijată, devine treptat o preocupare nobiliară, până la înalte nivele ierarhice, prin împărați ca Nero sau Caligula. Un specific aparte îl reprezintă spectacolele circurilor romane, cu fanfare răsunătoare. Arta poetică (Vergiliu, Horațiu, Ovidiu), teatrală (Plaut), estetica neoplatoniciană (Plotin) contribuie la răspândirea muzicii profane. În domeniul ritualurilor nupțiale, funebre, se profilează, încă din sec. I d.Hr., cântările creștine, sinteză a repertoriului de sinagogă și a celui greco-roman. Este hotarul de pornire principal al muzicii europene occidentale pentru veacurile ce vor urma.
Domeniu extrem de vast, îmbogățit mereu de cercetări și descoperiri documentare, cultura Antichității este un inepuizabil tezaur de învățăminte și modele pentru civilizația europeană, condiționându-i în fapt existența de-a lungul succesivelor prefaceri pe care încercăm să le conturăm, urcând în timp spre Evul Mediu și Renaștere.

EVUL MEDIU

REPERELE ISTORICE ȘI MUZICALE ÎN SEC. IV – XIV

Timp de zece secole (spațiu cuprins între căderea Imperiului Roman, 476, Marea schismă, 1054, și descoperirea Americii, 1492) muzica apare asociată tuturor manifestărilor vieții religioase și profane, urmând o evoluție complexă cu multiple aspecte, forme, mijloace de expresie. Cultul, biserica, dogma vor domina această perioadă; opunându-se, se vor contura noi ierarhii valorice, tinzând în viitor spre Renaștere și timpurile moderne.

Muzica bizantină

Între secolele al IV-lea și al X-lea, Bizanțul a fost centrul care a asimilat ecourile culturilor antice orientale, tranzitându-le mai ales spre zona de răsărit a Europei. La Constantinopole, noua capitală a Imperiului de Răsărit, muzica se evidențiază în protocolul ceremonialului de curte (*Aclamațiile*), în serbările de circ, în ritualul religios. Originea cântărilor provine din cultul sinagogal al vechilor evrei, transferat în cultul primilor creștini. Locul central îl reprezintă psalmii, textele evanghelice și apostolice. Imnurile bizantine au reprezentat un repertoriu specific, cu un stil poetic și muzical bine definit și cu caracter intonațional bine diferențiat tematic (cromatic, în tematica profană, diatonic, în cea religioasă). Se cunosc mai multe informații privitoare la ritualul religios, a cărui muzică ne-a fost transmisă prin tradiția de cânt a culturilor mănăstirești. Muzica era considerată podoaba liturghiei bizantine. Muzica bizantină era vocală, omofonă, melismatică, organizată pe moduri. Roman Melodul, Ioan Damaschinul sunt cei mai de seamă care au desăvârșit formele și genurile de *tropar, condac, canon* și teoria celor opt glasuri (moduri), în care sunt încadrate cântările **Octoihului**.

În structurile caracteristice modurilor grecești (cu un sistem de notație alcătuit din semne – *neume*), cunoașterea muzicii bizantine provine mai ales din documente târzii sau din ceea ce s-a transmis

culturilor occidentale și răsăritene. Din școlile de cântări creștine ale Bizanțului vor iradia și primele influențe asupra muzicii religioase apusene.

Muzica slavă din Răsărit

Organizarea socială a triburilor slave stă la temelia primelor formațiuni menționate istoric în zona Niprului, aproximativ în temporalitatea secolelor II și III. Influența acestora se va extinde, treptat, asupra unui centru slavon de valoare în epocă, Kievul (apogeul în secolele IX și X). Rolul muzicii este observat în protocolul curții kneazului, dar există și formule de divertisment. Muzica are caracterul festiv al solemnităților, este legată de armată și războaie. Printre interpreții caracteristici se află cei care cântă *bâline*, așa-numiții baiani evocatori de balade eroice, precum și saltimbancii de bâlciuri, *scoromohi*. În ritualul cultic creștin, provenit de la Imperiul de Răsărit, muzica vocală omofonă continuă modelul celei existente mai înainte la Bizanț. Secolul X vede impunându-se așa-numita „Cultură a Novgorodului", cu variate aspecte, cum ar fi teatrul de păpuși, evoluția narativă a bâlinei și organizarea de către biserică a unor școli de cântări tradiționale creștine, cu specific omofon, dar și unele vagi aluzii de polifonie.

Muzica apuseană

Primele stabiliri de tradiții ale cântului creștin sunt atribuite episcopului Ambrozie din Milano, care pune bazele *cântului ambrozian* (sec. al IV-lea). Asupra acestui repertoriu va acționa apoi Papa Grigore cel Mare, provenit din școala bizantină de la Constantinopole, inițiatorul primei colecții de cântece liturgice impuse drept formulă unificatoare a repertoriului cultic – **Antifonar** (sec. al VI-lea). Muzica selectată de acest Papă îi poartă numele – *Muzica gregoriană* –, modul ei de execuție fiind învățat la *Schola Cantorum*, al cărei scop era inițierea, studierea și propagarea muzicii respective în lumea creștină.
Caracteristici: coralul gregorian era omofon, cu texte în proză extrase din **Biblie**, cu o structură a recitării pe un sunet (*recto tono*)

sau psalmodică (*stil accentus*). Alte cântări, mai melodice (antifonii, imnuri), își vor afla locul în *Missă* (cu text neschimbat – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei, Aleluia*), reprezentând un stil înflorit (*stilul concentus*). Datorită ritmului ordonat de declamație și desfășurării melodice pe intervale apropiate, cântarea gregoriană va fi identificată sub numele de *cantus planus*. Organizarea sonoră preia sistemul grecesc, cu excepția scărilor în sens ascendent, practica dogmatică excluzând moduri apropiate de muzica populară (modul de *do* – *tonus lascivus*; modul de *la* – *tonus peregrinus*) și intervalele alterate (în special cvarta mărită – *diabolus in musica*). Execuția era rezervată numai vocilor bărbătești (*mulier taceat in ecclesia*), iar denumirea sunetelor se făcea inițial după literele alfabetului latin. Prin caracteristicile sale simple, pătrunse de fervoare și seninătate, muzica gregoriană permitea o execuție accesibilă și, în consecință, participarea tuturor la liturghie. În mod firesc, această cântare va fi supusă influențelor repertoriului de cântece populare, precum și dialectelor regionale, ceea ce va conduce la apariția unor formule de îmbogățire (*secvențele, tropele*) adesea condamnate de conciliile eclesiastice, care, de-a lungul timpului, au reluat în noi ediții **Antifonarul**, în scopul respectării dogmei.
Notarea muzicii cu neume (semne) apare în manuscrise după secolul al VIII-lea și va sta la baza scrierii moderne. Semnele de coordonare a cântărilor, devenite grafice, prin simbol, permit deja transmiterea cântului gregorian de la un magister la altul, iar fixarea sunetului intonațional de reper devine posibilă în momentul scrierii neumelor pe o linie, apoi pe două, indicând nota fixă (*Do*). Guido d'Arezzo (n. 991 – 992, m. după 1033) proiectează creșterea numărului de linii paralele (primele patru prefigurând portativul), stabilește reguli ale citirii sunetelor și adoptă pentru denumirea lor succesivă prima silabă a versetelor intonate ascendent din imnul Sfântului Ioan, foarte răspândit în școlile mănăstirești:

Ut *queant laxis;* ***Re****sonare fibris;* ***Mi****ra gestorum;* ***Fa****muli tuorum;*
Sal*ve polluti;* ***La****bii reatum;* ***S****ancte* ***I****ohannes.*

Mult mai târziu, pentru prima notă a scării se va adopta în practică silaba **DO**, de la cuvântul **Domine**, în locul lui **Ut**. Așa s-a ajuns la

scara de șapte sunete cu denumiri, gama completă, care va corespunde în egală măsură atât structurilor cântului gregorian, cât și muzicii populare și laice europene.

Ars Anticva

După secolul X, evoluția cântărilor cunoaște o permanentă îmbogățire pe planul teoriei și al practicii. Se stabilesc semnificațiile de consonanță (octavă, cvintă, cvartă) și disonanță (terță, sextă) ale intervalelor, se afirmă primele forme de cântare la două sau trei voci (printre teoreticieni, alături de D'Arezzo, pot fi amintiți Erigena și Hucbald). *Cantus planus* rămâne melodia conducătoare peste care se suprapune o a doua voce (*diafonia*), creând forma de cântare *Organum*. Creșterea numărului de voci determină clasificarea lor după rol și importanță: melodia gregoriană, bază neschimbată a cântului, va fi *cantus firmus* sau tenor (*tenere* – a ține melodia); vocea superioară ce o secondează – *discantus* (depărtată de *cantus*); vocea inferioară – *contra-tenor basus* –, iar cea superioară – *contra-tenor altus*. Mersul ritmic al tuturor vocilor preia modelul din cantus firmus, notă contra notă. Ritualul cântărilor liturgice și tradiția școlilor mănăstirești vor îngreuna evoluția muzicii, față de alte domenii ale artelor. Faza finală a perioadei începute cu Grigore cel Mare se profilează spre secolele XII – XIII, moment denumit de urmași „Ars Anticva" (arta veche). În acest moment al ultimelor două secole se conturează primele manifestări ale impulsului creator, germeni ai artei componistice pe baze polifonice (așa-numita „Școală a discantiștilor"). În etapele acestor acumulări, un rol aparte îl ocupă Școala de la Notre Dame din Paris, de care se pare că sunt legate și numele primilor compozitori cunoscuți până acum: Magister Leoninus (sec. XII), Magister Perotinus (sec. XIII). Contribuția acestora se îndreaptă spre autonomizarea vocilor ce însoțeau cantus firmus-ul, atât din punct de vedere melodic, cât și ritmic, urmată firește și de creșterea numărului de voci (*organum triplum*, *organum cvatruplum*). Înnoirile duc spre profilarea unui cantus firmus inventat (**conductus**) în locul celui gregorian. Drumul este deschis înnoirilor, apare *Motetul* (în care vocea a doua are alt text – *mot*), evoluează procedeele de conducere a vocilor, unele

voci „vocale” sunt înlocuite de execuție instrumentală, se descoperă prin încercări efectul de imitație a unei voci de către alta etc.
În contextul epocii, apariția dramelor sacre este importantă ca reprezentare spectaculară a textelor liturgice. Începuturile sunt semnalate prin sec. al X-lea, căpătând destul de repede amploare. *Dramele liturgice*, reprezentate mai întâi sumar în fața altarelor de către prelați, ajung să devină veritabile spectacole realizate în fața catedralelor, cu personaje din ce în ce mai numeroase, religioase și laice, și subiecte preluate din scrierile sfinte. Din această posibilă schiță de spectacol teatral nu lipsește cântarea, dar nici burlescul sau divertismentul. Spre secolul al XIV-lea acestea devin *Mistere* sau *Miracole*, pe care le reprezintă doar laicii, textul fiind îmbogățit cu muzică, iar durata depășind uneori dimensiunile mai multor zile. Interpreții – actori – se reunesc în confrerii. Unele dintre aceste spectacole au cunoscut la timpul respectiv celebritatea, cum ar fi **Mystère de la Passion** atribuit lui Arnoud Gréban (circa 1410 – 1471), cuprinzând 35 000 de versuri. Mai multe componente îi permit lui Romain Rolland (în studiul intitulat **L'Opéra avant l'Opéra**) să descifreze, în aceste manifestări complexe, îmbinare religioasă și laică, cele mai îndepărtate semne ale viitoarelor Opere și Oratorii.

Teatrul muzical chinez

Este interesant de menționat că, după primul mileniu, aflăm unele informații privitoare la tradițiile muzicale din Orient, derulate în paralel și independent față de ceea ce se întâmpla pe continentul european. Astfel, după secolul X, în China se conturează un gen care va cunoaște o largă dezvoltare, deoarece îmbina artele vizuale cu poezia, narațiunea și muzica, definind un teatru muzical ce se aseamănă foarte mult cu opera europeană a secolului al XVII-lea. Opera chineză, numită „Zaju”, apare prima dată în dinastia Tang, iar denumirea ei era similară cu denumirea unui alt gen de spectacol, „Baixi”, afirmat în perioada dinastiei Han. Denumirile celor două tipologii reuneau semnificații precise. Astfel, „Za” înseamnă varietate și „Bai” înseamnă mult, iar „Xi” și „Ju” precizeau forma de reprezentare. Ele însemnau ceva asemănător vodevilului, dar diferit totuși față de ce înțelegem noi azi.

În timpul dinastiei Song, *Zaju*, sau doar *Za*, a devenit un termen special pentru indicarea unui nou tip de spectacol. Acesta includea, în desfășurarea lui, cântec, dans, muzică, elemente comice și acrobatice. Fiecare spectacol de acest fel era împărțit în trei secțiuni.

1. Preludiu, numit *Yanduan*, care se preocupa de subiecte ale vieții cotidiene.

2. Partea principală, probabil conținând o poveste, cântată, recitată și dansată.

3. Partea finală, numită *Sanduan, Zaban, Zawang* sau *Jihe*, care era formată dintr-o succesiune de elemente comice, cu interacțiuni acrobatice.

Este interesant că, în spectacol, cele trei părți erau complet distincte din punct de vedere al conținutului.

Muzica din *Zaju* provenea fie din repertoriul de cântece de curte al dinastiei Song, numit *Daqu*, fie era preluată din muzica populară. După căderea dinastiei Song, cea din nord, *Zaju* s-a strămutat în sud, urmând dinastia Song din sud (1127 – 1279). Dinastia Jin (1115 – 1234) a moștenit această formă artistică numind-o *Yuanben*.

Pe la începutul secolului al XII-lea apare o altă formă de operă, diferită de *Zaju*, în sudul Chinei. Aceasta era numită opera sudică sau *Xiwen* ori *Wenzhou*, după locul nașterii sale din provincia Zhejiang. Toate operele sudice prezentau povestiri, iar structurile lor variau în funcție de intrigă. Nu mai erau împărțite în trei secțiuni și erau formate din repertoriul de cântece populare și balade. Mai târziu, genul acesta va fi influențat de *Song Zaju* și va împrumuta melodii din Changzhuan și Daqu. În ceea ce privește interpreții din opera sudică, aceștia executau diverse părți vocale: solo, duete și coruri.
După căderea regimului nordic și ridicarea dinastiei Yuan, se dezvoltă *Yuan Zaju*, având la bază *Zaju*-ul nordic și *Zhugong diao*. Acest *Yuan Zaju* diferea atât de *Song Zaju*, cât și de opera sudică. Fiecare libret avea o schemă ritmică și fiecare linie avea un ritm al său. O piesă completă era formată din *zhe* și un *xiezi* (Prolog sau Interludiu). Cele patru *zhe* reprezentau în total patru părți muzicale, iar *xiezi* era inserat între prima și a doua parte sau între a treia și a patra.

În **Discuția cântecelor**, o carte scrisă în dinastia Yuan, sunt trecute 17 melodii destinate gongului. Dintre acestea, șapte erau în mod obișnuit cuprinse în *Yuan Zaju*. De altfel, în *Yuan Zaju*, toate cele patru *ze* erau cântate de un personaj masculin (*zhengmo*) sau de unul feminin (*zhengdan*). Celelalte personaje doar vorbeau. Intervențiile cântate de protagoniști erau foarte scurte și fără legătură cu discursul muzical. Pe de altă parte, în opera sudică toate personajele cântau, iar muzica nu era restrânsă doar la melodiile de gong. Evident, opera sudică era mai flexibilă decât *Yuan Zaju*, oferind mai mult potențial pentru dezvoltare. Datorită viitoarelor condiții politice ale Imperiului Chinez va rezulta o combinație a forțelor celor două tradiții muzicale, provenind din cele două regiuni: de nord și de sud. În general, muzica nordică era robustă și viguroasă, în timp ce muzica sudică era moale și delicată. În fapt, cele mai interesante caracteristici ale stilului chinez de operă reies din această dihotomie nord-sud, care a fost în continuare păstrată de tradiția spectacolului muzical al societății imperiale. Popularizarea lor va permite ca spectacolul de operă să fie reprezentat, treptat, în casele nobiliare și cele ale potentaților bogați de către trupe specializate.

Ars Nova

Începând cu sec. al XIV-lea această denumire caracterizează drumul spre Renaștere și finalul supremației culturii mănăstirești. Denumirea provine dintr-o lucrare importantă a epocii, **Ars Nova** de Philippe de Vitry (1291 – spre 1361), în care sunt definite înnoiri ale artei muzicale față de perioada anterioară (denumită de autor **Arts Antiqua**, arta veche). Cel mai important creator cunoscut până acum este Guilaume de Machaut (1300 – spre 1377), care a lăsat notată o amplă moștenire muzical-literară: *lais* (cântece lumești), *balade*, *rondeaux*, *chansons baladées*, *motete*, precum și prima liturghie catolică de autor, **La Messe de Notre Dame**, model pentru imensul număr de lucrări liturgice pe textul latin consacrat, ce vor fi create de-a lungul secolelor. Câștigurile componistice observă expresivitatea, cucerirea în polifonie a *izoritmiei* și *izoperiodicității*, conforme regulilor lui Machaut oglindind spiritul înnoitor: *Qui de sentement ne fait, Son dit et son chant contrefait.*

Ars Nova italiană a fost avantajată de diversele culturi orășenești care se afirmă prin repere economice ale unor orașe deja celebre (Neapole, Veneția, Genova, Padova, Verona, Florența) și de apariția primelor capodopere universale (Dante, **Divina Comedia**). Muzica are și aici câțiva reprezentanți creatori, precum Jacopo da Bologna, Giovani da Cascia și, mai ales, Francesco Landini, ale căror realizări preferă genuri imitative (*Cascia* – „vânătoarea", *Madrigalul*, în forma strofică a poeziei cântate, și *Balata* – variantă a baladei franceze). Tot în Italia evoluează mai mult adaptările instrumentale, cu muzică de ascultat sau de dans, reunite în culegeri-codex (cum ar fi **Sguarcialupi Codex**, în care se observă evoluția notației muzicale spre o precizie capabilă a înlătura improvizația).

Ecourile Ars Novei ajung până în nordul Europei, ca semn al răspândirii ideilor noi, conducând prin Anglia spre școlile polifonice ale secolelor următoare. Printre reprezentanții englezi se cunosc muzicieni ca John Dunstable (spre 1370 – 1453), Lionel Power (m. 1445), care adaptează genurile deja cunoscute.

Ars Subtilior

Denumirea de Ars Subtilior sau *Ars subtilis* a fost dată de muzicologul german Günther, care a desemnat prin aceasta perioada finală a Ars Novei – sfârșitul secolului al XIV-lea –, mai precis ceea ce s-a creat după moartea celui mai important reprezentant al epocii, Guillaume de Machaut. Dispariția acestui geniu a provocat un impas, o descumpănire totală. Polifonia Ars Novei atinsese prin motetul izoritmic un nivel greu de depășit. Idealul de a scrie atât versurile, cât și muzica era încă în vigoare, și nimeni nu ar mai fi putut egala măiestria lui Machaut, care excela în ambele arte lirice. În acest context, compozitorii (care renunță la anonimat, unii fiind chiar discipolii lui Machaut) preiau ideile și tehnica acestuia, însă, într-un mod manifest, le împing la extrem; modalitățile, de un rafinament intelectual greu de imaginat, demonstrează o artă rezervată și, ca atare, destinată unui cerc foarte restrâns. Subtilitatea este de înțeles prin iscusința, ascuțimea minții de a născoci sensuri obscure, simboluri și, mai cu seamă, referitor la muzică, efecte

prețioase care să surprindă și să incite pe cel căruia îi sunt destinate, spre a le ghici și spre a-și regăsi identitatea prin ele. Rafinamentele sonore ale polifoniei Ars Subtilior-ului sunt căutate asiduu, inventate, tocmai pentru a putea delecta spirite nobile capabile în receptarea subtilităților ascunse.

Există trei copii ale aceluiași manuscris care s-a păstrat și care reprezintă sursa acestei literaturi muzicale a sfârșitului de secol XIV: **Codex Chantilly**. Ele au fost realizate în sudul Franței sau nordul Italiei și cuprind lucrări legate mai mult de spațiul sudic francez. Această migrare a unor compozitori din nordul dominat de Machaut (Reims) către sud – printre aceștia J. de Senleches, P. de Molins, J. de Noyon – arată o dorință de noi descoperiri, o încercare de a se identifica cu alte idei, un suflu diferit, ce denotă un spirit avangardist. Preocuparea centrală a compozitorilor rămâne aceea de a exploata la maximum posibilitățile subtile ale ritmului care, odată cu Ars Nova, oferea noi rafinamente tehnice de notație. Pe lângă apariția *semiminimei*, apăruseră și valori mai mici ca durată decât aceasta (*dragma* și *fusa*) care erau reprezentate grafic prin stegulețe duble, cârlige sau note goale. Astfel de inovații, împreună cu schimbările frecvente de binar cu ternar sau lanțurile de „sincope", duc la o alură manieristă a ritmului, o „notație manieristă". La rafinamentele ritmice se adaugă textele care ajung adevărate mesaje încifrate, adresate numai anumitor persoane avizate și care fac și astăzi deslușirea lor uneori imposibilă. Textele în latină sau franceză abundă în aluzii (manieră tipică lui Vitry, introdusă de acesta în motetele sale) sau fac trimiteri biblice ori literare. Cercetătorii au propus o grupare a compozitorilor pe două generații: prima, până în anul 1400 (Jean Cuvelier, Jean Galiot, Solage, Jean Susay, Jean Vaillant), și a doua, care începe cu 1400 (Richard Locqueville la Cambrai, Jean Carmen la Paris, Jean Cesaris la Angers, Baude Cordier la Reims, Nic. Grenon și Tapissier la Bourgogne). O parte dintre aceștia au activat la Paris sub domnia lui Charles V și Charles VI, iar cei care au plecat spre sud au fost atrași în special de Avignon, renumit pentru strălucirea Palatului papilor; o curte extrem de luxoasă mai ales în timpul lui Clement VII, care este cântat în câteva balade. După curtea de la Avignon urma cea a contelui de Foix, Gaston Febus (1343 – 1391), un nobil cultivat, el

însuși poet, și care este considerat cel mai important susținător al acestui curent avangardist – Ars Subtilior. În onoarea sa au fost compuse patru balade, printre care **Se Galaas** de Cuvelier și **Se July Cesar** de Trebor. Curtea de Aragon, în Barcelona, a avut de asemenea o intensă viață muzicală, făcând în mod constant schimburi de menestreli și compozitori. După numărul celor care au activat aici, la Barcelona, se poate imagina interesul și pasiunea patronilor respectivi pentru rafinamentele acestei muzici încifrate, deoarece muzica franceză are pretutindeni o influență dominatoare în acest secol XIV.

Arta profană și arta cavalerească

Oricât de puternică ar fi fost cultura muzicală religioasă, ale cărei dogme dominau viața spirituală medievală, trebuie constatat că a existat în paralel și un drum mai puțin clar definit, dar oglindind realitatea socială a funcțiilor muzicii profane, și aceasta cu direcții de creație cultă prin manifestări populare, diferențiate etnic. Rolul dezvoltării orașelor este decisiv, reflecând viața nobiliară, dar și practica meșteșugurilor, a comerțului, toate favorizând asemenea afirmări. Muzica populară – obiceiuri străvechi, cântece, dansuri – interferă cu cea cultică în manifestări asemănătoare legate de viață. Cântecele populare (cu denumiri de genul *cantilenei*, spre deosebire de cele religioase, *cantus*) sunt vocale, strofice, cu ritmică variabilă, dar formule repetitive. Ele se transmit oral, prin interpreți, artiști populari, de bâlci, de felul *jonglerilor*, *mistrel*-ilor, *menestrelilor*, *spielman*-ilor, depinzând de zone geografice. Aceștia își practică meseria prin târguri și bâlciuri, *foire*, serbări populare. Dintre ei se selectează și muzicieni acceptați la curțile nobiliare.

Un domeniu aparte, dar nu rupt de contextul general, este cel al unui tip de creație reunit sub genericul „artei cavalerești", altfel spus, al „găsitorilor" de rime și melodii. Specific laic, dar oglindind viața feudalilor în perioada Cruciadelor, cântecul cavaleresc aparține unei perioade extinse (secolele XI – XIV), fiind cea mai importantă manifestare de artă cultă. Circulația aventuroasă a cavalerilor, integrată campaniilor întreprinse sub semnul credinței

creștine pentru salvgardarea Sfântului Mormânt, aflat sub stăpânire păgână în teritoriile Ierusalimului, permite totodată o mai largă difuzare a artei, combinată cu interferențe ale feluritelor caracteristici regionale, reflectate și de variatele lor denumiri: *trubaduri* (sudul Franței; Provence), *trouveri* (nordul Franței), *trovatore* (teritoriile Peninsulei Italice), *Minnesängeri* (centrul german european). Arta lor nu se propagă doar în mediile campaniilor, în burguri, ci și la curțile feudale, nobiliare și regale. Valoarea acestor creații, rod al spiritului artistic spontan, a păstrat nume de nobili, care au trecut de bariera timpului: Guilaume de Poitiers (sec. XI), Bernard de Ventadour, regele Richard Inimă de Leu, Bernard de Born, Rainbaut de Vaqueiras, Crestien de Troyes (sec. XII), Adam de la Halle, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Colin Muset (sec. XIII). Tematica creațiilor lor se potrivea unor circumstanțe diverse, cum ar fi cântece lirice, de sărbătoare, de meșteșuguri, cântece de dans, cântece de curte, cântece epice. Este evident că arta cavalerească, cu origini mai vechi, a transformat încercările primilor mimi și hristioni într-o manifestare savantă și nu lipsită de rafinament, mai târziu preluată de interpreți profesioniști care nu mai erau neapărat nobili. Din manuscrisele păstrate se poate reconstitui cadrul muzical în care ritmul urmează metrul versului și o factură melodică ce respectă principiul periodicității. În notație, se observă semne derivate din neume, cu o mai mare precizie a duratei, ce primește denumiri caracteristice: *maxima*, *longa*, *brevis*. Pentru evoluția practicii de cânt, din care nu lipsesc instrumente acompaniatoare ca *fidula*, *viola*, *musetta*, piesele respective pot cunoaște o anume amplificare a tratării, spre poematic sau dialogare. Se remarcă astfel lucrările lui Adam de la Halle, **Jeu de la feuillée**, dar mai ales **Jeu de Robin et de Marion** (considerat de Romain Rolland drept un posibil model străvechi al operei comice franceze). Schimbarea treptată a ambianței și motivației istorice, care a dat naștere artei cavalerești, determină o explicabilă decadență a acestui important mod de existență a culturii laice, din care se puteau descifra semne pregătitoare pentru ceea ce va fi în continuare revelația umanului în viața artelor.

RENAȘTEREA

REPERELE ISTORICE ȘI MUZICALE ÎN SEC. XV – XVI

Semnele unei schimbări de mentalitate în cultura europeană deveniseră evidente în cuprinsul vieții orașelor. Evoluția structurilor sociale, favorizată de comerț și meserii, avea urmări și în domeniul spiritual, prin conturarea unei atitudini umaniste care succede dogmatismului. Omul începe, treptat, să devină centrul Universului. O dovedesc și creatori ca Dante, Petrarca, Boccacio, Machiavelli, Bramante, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael, capabili să deschidă noi orizonturi ce îndreaptă atenția spre tezaurul trecutului antichității grecești, a cărei „renaștere" dă iluzia redescoperirii personalității umane ca depozitar al valorilor esențiale. Consecințele acestor lente modificări de comportament și înțelegere a vieții vor marca toate domeniile artelor, de la literatură și poezie la pictură, arhitectură și, firește, muzică.

Renașterea muzicală franco-flamandă

Mai multe realități istorice permit o primă afirmare a muzicii renascentiste pe teritoriul Flandrei, poate tocmai pentru că reprezenta o confluență etnică și culturală – celtică, romanică, germanică – și condiții economice progresive în secolul XV. Se impun centre puternice (Amsterdam, Rotterdam, Anverpen, Bruges). Ars Nova trasase în muzică drumurile evoluției în genuri religioase (Missa, Motetul), oferind și un teren de inventică în exprimarea poetico-muzicală profană prin primele contururi ale madrigalului. Simplificând bogăția aspectelor, istoria propune trei generații de creatori flamanzi:

Guillaume Dufay (spre 1400 – 1474), creator de misse, motete, cântece liturgice, chansonuri laice, moștenitor principal al ecourilor Ars Novei;

Jan Okegem (spre 1430 – 1495) și **Jacob Obrecht** (spre 1450 – 1505), continuatori ai lui Dufay, dar adăugând deja noi cuceriri în abilitatea scriiturii polifonice. Dintre contemporanii generației lor mai pot fi menționați artiști care se răspândesc în alte geografii: Antoine Brumel (Lyon), Jan Chiselis (Ferara), Gaspar van Werbeke (Roma, Milano);

Josquin des Pres (spre 1450 – 1521), artist care realizează în compozițiile sale o sinteză a evoluției genurilor cu rafinamentul exprimărilor melodice, de o uimitoare măiestrie, ce cumulează toate experiențele precedente. Este numele cel mai de seamă al acestei Școli franco-flamande, meritându-și un loc de frunte printre maeștrii Renașterii.

Principalele valori ale acestei prime perioade se regăsesc în crearea unei tehnici din ce în ce mai rafinate a combinațiilor vocale polifonice, dar și a descoperirii resurselor de expresie muzicală în relația muzicii cu semnificația textului, eliberat de servituțile anterioare. Dacă nu este logic să se considere că Flandra a fost, în acest răstimp, unicul centru al progresului componisticii, trebuie totuși acceptată influența pe care această zonă artistică a exercitat-o, prin creatorii ce au activat în spațiul respectiv, asupra altor centre culturale ce vor beneficia de experiențele realizate. Acestea s-au transmis atât direct, prin muzicieni flamanzi asimilați în alte situri, cât și prin circulația manuscriselor și a muzicii respective.

Renașterea muzicală italiană

De-a lungul acestor veacuri, Italia cunoaște o extraordinară evoluție culturală în care muzica rezonează firesc cu ceea ce se întâmpla în lumea scrisului și în cea a imaginilor. Desigur, între pregnanța manifestării spiritului creator prin opere poetice și capodopere plastice, pe de o parte, și prin muzică, pe de altă parte, se pot discerne deosebiri ce decurg chiar din modalitățile de manifestare. Renașterea muzicală va căpăta relief de abia odată cu trecerea timpului, preluarea operelor componistice de către conștiința receptorilor ajungând mult mai târziu să fie prețuită la altitudinea de care, la acea epocă, se bucură alte opere de artă cu impact imediat

asupra contemporanilor. Ecourile Școlii flamande devin evidente, cum observabile sunt și tendințele umaniste cu mai mare pondere în direcția expresiei muzicii laice. Aici se va contura, concomitent cu măiestria marilor polifoniști, subtila tranziție care se finalizează în monodia acompaniată. Primele semne aparțin unor genuri aparent „ușoare", acele *canti carnascialeschi* (cântece de carnaval), sau parodii, satire, cântece cu aluzii frivole proiectate în melodii de largă răspândire – *frottola, vilanella* – cu o evidentă origine populară, executate de voce cu acompaniament lapidar. Pătrunderea acestora în sfera poeziei cântate creează condițiile afirmării celui mai important gen componistic laic – Madrigalul. Începuturile acestui gen au fost deja anterior semnalate, madrigalul cunoscând etape succesive de evoluție. În formă primară, madrigalul coral *a cappella* dezvoltă un mers melodic al vocii superioare, însoțită de celelalte trei voci secundare. Astfel sunt creațiile lui Jacob Arcadelt la Roma, Adrian Willaert la Veneția, precum și ale italienilor Constanzo Festa și Alfonso della Viola. Etapa următoare pare deja mai bogată prin adoptarea înnoirilor scriiturii și libertatea inspirației, măiestria conducerii vocilor (cu număr multiplicat de 5 sau 6), prezența omofoniei în combinație cu jocuri de imitații, preocuparea pentru expresivitatea melodică. Reprezentanți: Andrea Gabrieli, Cipriano da Rore, Baldasare Donati la Veneția, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Nicola Vincentino, Giovanni Animuccia la Roma, precum și italienii răspândiți prin Europa, ca Filipo da Monte sau Orlando di Lasso. Îi va succede, spre finele secolului al XVI-lea, o etapă în care se intersectează multe noutăți referitoare la gândirea armonică, dramatizarea cântării corale, subtilitatea mânuirii și asimilării cromatismelor. Artiștii acestui moment de culminație în rafinamentul exprimării madrigalești poetico-muzicale sunt Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa și, într-o particulară atitudine în fața tranziției madrigalului polifonic spre cel monodic, Claudio Monteverdi. Imensul tezaur reprezentat de madrigalul italian a devenit, în timp, o sursă uimitoare de frumusețe, capabilă a se compara cu artele epocii și a influența acum mai mult, prin posibilitatea răspândirii, sensibilitatea oamenilor. De altfel, trebuie subliniat că madrigalul, ca gen muzical, a rămas permanent în atenția compozitorilor, inclusiv în secolul XX, când nu puțini au fost redescoperitorii valorilor Renașterii.

Nici pe planul muzicii religioase influențele polifoniei flamande nu sunt neglijabile. Ele se juxtapun perioadei frământate privitoare la schimbări legate de dogma catolică și conflictele religioase. În centrul germanic al Europei, Reforma provoacă puternice seismuri anticatolice, ca ecou al schimbărilor de mentalitate și al necesității de a lega religia de specificul etnic și cultural. Răspunsul catolicismului va fi violent, prin Contrareformă, deoarece consolidarea poziției bisericii catolice este subiectul a numeroase concilii ecumenice vizând implicit și muzica de cult. Se poate constata tendința de eludare a principiilor cântului tradițional, cu aspecte artistice interesante (mai ales în Școala romană prin Constanzo Festa, Francesco d'Ana, Bartolomeo Tromboscino, Giovanni Animuccia). Însă lui Giovanni Pierluigi da Palestrina îi va reveni misiunea redimensionării componentelor missei tradiționale. Recunoașterea valorilor catolice ale muzicii sale determină Conciliul de la Trento (1564) să recomande stilul său drept muzică reprezentativă pentru liturghia catolică. Capodoperă care a constituit modelul creat de Palestrina, devenit în apogeul carierei sale *maestro di cappella* al basilicei San Pietro din Roma, **Missa Papae Marcelli** este o lucrare comandată în acest scop. Totodată, ca o excepție de la regula convenționalismului, această lucrare este o capodoperă a genului, desăvârșită ca gândire sonoră, îmbinare a polifoniei cu reperele coloanelor armonice verticale, ca simplitate a expresiei și unitate a construcției. Măiestria stilului palestrinian a rămas un reper exemplar în istoria artei polifoniei Renașterii.

Succesor al lui Andrea Gabrielli, Giovanni Gabrielli aparține generației care corespunde perioadei de final a epocii polifoniei vocale, în ultimele decenii ale secolului XVI, realizând în cadrul Școlii venețiene o formulă de tranziție ce se îndreaptă spre discursul vocal-instrumental cu profil armonic. Scriitura corală responsorială, cu coruri ce dialoghează (*cori spezati*), ilustrează acest nou orizont în **Sacrae Symphoniae** (șase până la 16 voci vocale și instrumentale), Madrigale și Motete. Grupările instrumentale se asociază cântului, cu caracter de acompaniere, dar și cu contribuții de expresie muzicală, iar linia vocală primește uneori contururi solistice ale fiecărei partide. Tot lui Gabrielli îi revine meritul de a crea introduceri instrumentale la piesele sale corale, denumite *sinfonia*, propunând

numeroase idei novatoare la pragul schimbărilor de limbaj ce pregătesc epoca următoare. Printre acestea, apar primele contribuții de dinamică în muzica instrumentală, intitulate explicit de către compozitor **Sonate pian e forte**.

Renașterea muzicală franceză

Specificul epocii Renașterii în Franța, cu sistemul absolutist regal ce îi caracterizează organizarea socială, spre deosebire de Italia, se poate descifra în sintezele provenind dinspre Școala flamandă și, în egală măsură, muzicii din Peninsula Italică. Este vorba de prezența marilor artiști veniți la curtea pariziană (da Vinci, del Sarto, Benvenuto Cellini). Un rol însemnat le revine și marilor poeți ai Pleiadei (Marot, Ronsard, Rabelais, mai târziu Montaigne), care definesc maniera de preluare a ideilor Antichității. În școlile de cântăreți (*maîtrises*), cum ar fi cea de la Sainte Chapelle du Palais, din Paris, aceste filoane stilistice se îmbină conducând spre o finalitate stilistică în creațiile lui Clement Janequin, Pierre de la Rue, Antoine Brumel, Jean Mouton, inițiatorii adaptării franceze a Madrigalului sub forma *Chansonului.* Prin tematică și diversitate melodică, prin adoptarea esteticii versului potrivit criteriilor preluate de la sugestii ale poeților Pleiadei, Chansonul cunoaște o epocă de mare înflorire, mai ales prin lucrările lui Janequin. Alături de muzica religioasă (misse, motete, compoziții biblice inspirate de psalmii hughenoți), genul acesta poetico-muzical dezvăluie o imaginație plină de fantezie novatoare. Este vorba, mai ales, de așa-numitele *Grandes chansons* sau *Inventions*, cu teme a căror dezvoltare muzicală primește o amploare deosebită, adăugând cântului coral și efecte imitative, onomatopeice, de culoare, ce sugerează preocupări ale descriptivismului sonor din secolele următoare (**La bataille de Marignan**, **Les Cris de Paris**, **Chants des Oiseaux**). Secolul al XVI-lea cunoaște printre creatorii francezi de seamă și muzicieni precum Claude Goudimel, Claude de Sermisy, Claude le Jeune (mai ales în piesele concepute după principiile Pleiadei – **Chansons mesurées à l'antique – Cântece în metru antic**). Muzica renascentistă franceză, ca și cea italiană, a fost în mare măsură preluată repertorial de către formațiile corale ale secolului XX.

Renașterea muzicală spaniolă

Condiții specifice determină în Spania, mai ales în timpul domniei lui Filip al II-lea, o manifestare mai imperativă a spiritului intolerant al Contrareformei. În acest context, agresivitatea coercitivă a Inchiziției domină și viața de curte, implicându-se în profilul tradițional al muzicii de cult. Se observă, totuși, influențe ale polifoniei flamande, fie prin contacte directe, fie provenind din legăturile muzicienilor spanioli cu Italia, în special cu Școala romană. Printre muzicienii de relief ai epocii pot fi amintiți Christobal Morales (prima parte a sec. al XVI-lea, misse, motete, magnificate, lamentații), Francisco Guerrero (a doua parte a sec. al XVI-lea, mai ales misse) și, mai ales, Tomaz Luis de Vittoria (1540 – 1613), a cărui creație este direct influențată de stilul palestrinian (datorită perioadei petrecute la Roma), în toate genurile liturgice, o variantă spaniolă de înaltă măiestrie, pe linia tradiției italiene.

Renașterea muzicală germană

Apare evident faptul că spiritul Renașterii se nuanțează în culturile europene centrale spre un fond umanist care, prin Reforma lui Luther, începând cu 1517, se distanțează de cea italiană, franceză sau spaniolă, fără a se evita interferențe referitoare la perioada flamandă (mai ales la curțile nobiliare precum Innsbruck, München, Viena, Dresda etc.). Se observă, încă de la finele secolului al XV-lea, linia cultivării liedului monodic german, pe de o parte, și a asimilării polifoniei, pe de altă parte, cu o prioritate subliniată a relației muzicii și cuvântului (așa-numita *musica reservata*, oglindind principii ale melopeei și declamației antice). De aici provine și Școala primilor creatori de poezii pe muzică (sudul Germaniei, *Meistersänger*), printre cei mai renumiți aflându-se legendarul Hans Sachs (1494 – 1576). Genul liedului va fi matricea receptării scriiturii polifonice, practicată de Heinrich Isaak, Adam de Fulda, Thomas Stolzer, Ludwig Senfl. Repertoriul cântecelor religioase protestante, de care se preocupă în mod special Martin Luther, va determina impunerea *coralului protestant*, vocal *a cappella,* evoluând spre prelucrarea armonică la patru voci. Printre compozitorii care au sintetizat tendințele stilistice ale epocii, pot fi amintiți Orlando di Lasso (liedțuri polifonice) și Hans Leo Hassler (corale protestante, dar și lieduri, misse, madrigale și

canzonete italiene). Muzica germană nu poate însă rivaliza, în epocă, cu cea a celorlalte școli muzicale renascentiste, a căror influență o recepteazǎ prin faptul că perfecționarea profesională se efectuează adesea în stagii petrecute în teritoriile vecine, mai ales Italia sau Franța.

Muzica instrumentală în Renaștere

Deși epoca este dominată de arta polifoniei vocale, genurile muzicii instrumentale își cuceresc treptat un loc bine definit. Pornind de la cele două variante de afirmare – muzica de dans și substituirea unor voci vocale polifonice cu voci instrumentale – se observă manifestări artistice individualizate, determinând în mod firesc și un progres al artei interpretative cu valoare independentă (orgă, clavecin, luth, formații de suflători). În Italia se conturează denumiri specifice pentru execuții vocale (*cantare*) și instrumentale (*suonare*), uneori ambivalente (*da cantare a*, Claudio Merulo, Andrea și Giovanni Gabrielli). Apar astfel derivatele polifonice (*fuga*) și cele de tipologie improvizatorică (*intrada*, *intonazione*, *toccata*) cu preferințe de virtuozitate. Dansurile încep să se lege pe cupluri cu mișcări deosebite, lent-repede (*pavana-gagliarda*; *allemanda-corente*), cu diferențieri în formule ritmice și metrice care vor conduce la alcătuirea *Suitei* (sau, cu expuneri variate ale aceluiași dans, *Partitei*).

Pentru Franța, modelele sunt asemănătoare, cu adaptări de rigoare în terminologie și expresie, în prelucrarea chansonului. Cele mai interesante documente provin din colecții ale epocii (Colecția editată la Paris de Pierre Attaignant, la Lyon, cea editată de Jaques Moderne), cu prelucrări pentru luth sau clavecin de chansonuri și dansuri.

În Spania se profilează genuri laice destinate dansului și divertismentului, ce descind din balade și romanțe, în special rezervate execuției la luth după model italian (Luiz de Milan, Miguel de Fuenllana). Un relief aparte îl are creația lui Antonio de Cabezon (1510 – 1566), organist, clavecinist și compozitor al Curții lui Filip al II-lea, în care întâlnim și transpuneri instrumentale ale unor lucrări flamande (colecții de tabulaturi – **Musica para tecla y arpa y vihuela**).

Muzica instrumentală a avut o importanță semnificativă în ținuturile germane prin tradiția muzicanților ambulanți (suflători – *Pfeifer*;

semnalizatori – *Türner*; luthiști). Practica acompanierii și transpunerilor instrumentale conduce, în muzica pentru orgă, spre piese autonome (prelucrări de corale, variațiuni, postludii), afirmându-se o anume preocupare de expresie în școala numită a „coloriștilor", cu cel mai ilustru reprezentant al ei, Conrad Pauman din Nürenberg (autor al unei metode de orgă, **Fundamentum organisandi**, 1452). Repertoriile de orgă sau luth s-au transmis prin tabulaturi în colecții cu muzică independentă de text (*Reigen* – dans în cerc; *Springtanz*). Grupările de dansuri se relaționează cu repertorii provenind din practica muzicii franceze, spaniole, germane, profilându-se astfel pe viitorul sistem de organizare succesiunile din cuprinsul Suitei din secolul al XVII-lea.

Alături de madrigal și de muzica religioasă de influență flamandă sau italiană, în muzica engleză (cu denumiri paralele de *catch* – canon, *song* – madrigal) se remarcă și o școală instrumentală definită de un instrument ce este o variantă a clavecinului – virginalul. Aproape toți compozitorii englezi care scriu muzică polifonică vocală manifestă predilecție pentru miniaturile de virginal – Wiliam Byrd, Thomas Morley, John Dowland, John Bull. Epoca este numită și Renașterea elisabetană pentru interesul acordat de vestita regină a Angliei artelor muzicii și spectacolului shakespearian (care conferă muzicii un rol individual în piesele sale). Muzica engleză este astfel o sinteză a Renașterii europene și prin manifestarea ei mai târzie (asemenea Ars Novei), asigurând elemente de tranziție spre etapa istorică următoare, Barocul și Clasicismul. În fața acestei noi deschideri culturale și de creație se profilează un orizont extrem de vast, edificat pe experiențele artistice ale veacurilor precedente. Este de apreciat că renașterea muzicală europeană a fost perioada de conturare și profesionalizare a artiștilor pe tărâm estetic, componistic și interpretativ, contribuind la definirea parametrilor de limbaj. Ceea ce urmează în secolul al XVII-lea nu va nega, ci va duce mai departe acest drum al muzicii spre alte culminații care, fără a depăși valoric creațiile Renașterii, sunt, prin comportament estetic, cu totul noi și, prin aceasta, fascinante. Evocându-le în etapele următoare, ne reamintim cuvintele pe care, în secolul al XIX-lea, le-a rostit Giuseppe Verdi pentru urmașii săi: *Torniamo a l'antico, gia sara un progresso…* (*Să ne întoarcem spre trecut, va fi deja un progres…*).

BAROC-CLASICISM

REPERELE ISTORICE ȘI MUZICALE ÎN SEC. XVII – XVIII

Procesul lent și ireversibil al modificărilor în domeniul concepțiilor estetice, implicit al limbajelor artistice, condiționat de mersul istoriei, în general, și de cel al istoriei culturii, în special, se reflectă desigur și în schimbările succesive pe planul artei muzicale. Acest proces devine probabil mai evident odată cu perspectiva noastră temporală, fiind mai dificil de sesizat în apropierea evenimentelor respective, care se intersectează neconflictual, fără schimbări radicale ușor de observat. Ultima parte a Renașterii, după mijlocul secolului al XVI-lea și până la mijlocul secolului următor, apare sesizabilă acum ca un mare proces de tranziție de la conceptul prioritar polifonic la cel armonic. Temelia acestei tranziții este cea a limpezirii evolutive privind conturarea tonalității ca sistem de organizare sonoră și, odată cu aceasta, creșterea importanței elementului de comunicare muzicală prin intermediul monodiei acompaniate. În ultimele decenii ale secolului al XVI-lea, acest fapt se manifestă ca o preocupare din ce în ce mai insistentă, artiștii *Cameratei fiorentine* fiind considerați exponenții acestei orientări (printre cele mai relevante nume fiind Vincenzo Galilei și Giulio Caccini). Iluzia cea mare a acestei perioade ce finalizează Renașterea este gândirea unor mijloace de manifestare (în principal teatrul muzical, formă de spectacol sincretic provenind virtual din sugestii ale teatrului antic grecesc) cu gândul resuscitării artei antice. Mai târziu, va deveni clar că tot ceea ce se făcea aparținea de fapt viitorului, iar nostalgia trecutului îndepărtat nu era decât o modalitate de evitare a trecutului apropiat, pe care artele îl moșteneau prin structura limbajelor utilizate.

La modul simbolic, Tonalitatea ar putea fi asemănată cu un sistem solar perfect coordonat de principii și surse de energie. În Tonalitate se va regăsi organizarea întregului parcurs al secolelor următoare. Conturăm astfel trei etape de manifestare a clasicității pe fondul unitar al tonalității:

– etapa de acumulare a experiențelor și de conturare estetică a Barocului (secolul al XVII-lea);

– etapa de ascensiune energetică, tranziție a principiilor estetice ale Barocului în Clasicism (secolul al XVIII-lea);

– etapa de plenitudine a expresiei subiective, care coincide cu pierderea de energie în schimbul diversificării și rafinamentului (secolul al XIX-lea).

Stilistic deci, Clasicismul cunoaște în prima etapă formele conexe cu Barocul, pentru ca apoi, în etapa a doua, transformările și intențiile clarificatoare ale Iluminismului să-i ordoneze gândirea, înainte de a ajunge, în etapa finală a triadei, pe teritoriul trăirilor complexe, subiective și sincretice ale Romantismului. Drumul acesta nu are un traseu deliberat, ci este nuanțat de contribuțiile diferențiate ale culturilor naționale și, implicit, de relieful personalităților creatoare, sub arcul istoriei care, neîndoios, a determinat climatul manifestărilor, interferențelor, cadența succesiunilor și importanța lor. Pentru a-l descifra mai lesne, traseele trebuie urmărite pe rând, de la esența melodiei până la ansamblul arhitectonic al întregului.

COMPONENTE ALE LIMBAJULUI MUZICAL BAROC-CLASIC

Melodia

Monodia este înfățișarea care caracterizează cu evidență mersul orizontal al unei voci vocale sau instrumentale, așa cum s-a afirmat deja în perioada Renașterii. Se cumulează în structura ei numeroase surse, cum ar fi proveniența din cântul gregorian, liniară prin definiție, din cântul cavaleresc, proporționat și strofic, din diversele aspecte ale cântecelor de dans, cu riturnelele lor caracteristice; peste aceste aspecte, tot cu semnificații multiple, se suprapun evoluțiile spre cantabilitatea specific vocalică a liniilor vocilor polifonice și apariția secvențelor tipice pentru incipit sau finalizarea desfășurării muzicale. În timp, au existat, de asemenea, manifestări „a una voce", de tipul *chanson*, *song*, *aire*, *vaudevire*, *lied*, în care linia melosului se executa sau nu cu acompaniament instrumental. Toate converg către *monodia acompaniată* afirmată în preajma

secolului al XVII-lea, care are atributele expresivității în relația cu textul coexistent ei. Ca structură însă, monodia îngăduie comparația cu linia vălurită, continuă, a unui peisaj de dealuri profilate pe orizont. Opririle și respirațiile sunt cele ale textului sau ale respirației cântărețului. Către mijlocul secolului, constatăm afirmarea primelor repere ordonatoare, prin contururi cu valoare autonomă ritmic și intonațional – *motivul.* Inițial legat de formule de concluzionare, plasat pe treptele principale ale tonalității, motivul reprezintă cea mai mică formulă autonomă recognoscibilă, ce se impune memoriei auditive ca reper. Din ce în ce mai divers, împletit cu spiritul mereu surprinzător al improvizației, motivul va fi capabil a stabili primele cadraje ale formelor muzicale în Baroc. Linia vălurită primește astfel un ritm al continuității sale. Prin sinteza între motiv și acțiunea de împodobire a ornamenticii (acțiune efectuată pe un sunet cu altele înconjurătoare, triluri, apogiaturi, mordente etc.), prin extensia expresivității, apare profilul a ceea ce numim melodie, în care construcția orizontală cunoaște principii asemănătoare triadei de arc de boltă „introducere, dezvoltare, concluzie". Drumul evoluției melodiei, ca nucleu al unei creații muzicale, conduce, de-a lungul secolului al XVIII-lea, spre stadiul evoluat al ei, care este conceptul tematic. În *Temă*, care poate fi considerată cea mai mică unitate artistică autonomă, se recunosc toate stadiile istoriei anterioare a melosului, investite acum cu pregnanță a caracterului, expresivității, culorii și semnificației în dramaturgia muzicală. Prin aceasta, Tema este capabilă a reprezenta un personaj, o stare, o imagine bine definită. Creația clasicismului vienez – de la Haydn la Beethoven – este însăși istoria maturizării acestui nivel, poate cel mai înalt, atins de monodie. Ce va urma în secolul al XIX-lea este doar o diversificare a ipostazelor prin asimilarea mai multor sugestii oferite de gândirea romantică.

Armonia

Îndelunga preocupare pentru coexistența (simultaneitatea) sunetelor în discursul muzical a determinat un lent proces de limpezire a concepțiilor privind consonanța și disonanța, apoi sistematizarea relației sunetelor în funcție de gravitația (atracția) în jurul unui centru, devenit baza modului, fundamentala întregii arhitecturi verticale (și, bineînțeles, a mersului vocilor polifonice, pe orizontală).

Cu mult înaintea determinărilor de la începutul secolului al XVII-lea, acest proces lăsa să se întrevadă viitoarea pondere a tonalității și, implicit, a limbajului armoniei. Desigur, perspectiva contemporană nouă ne îngăduie asemenea concluzii care, la timpul lor, nu au fost nici forțate, ostentative, nici lipsite de formulări ambigue, de tatonări. Acompaniamentul se impune sub o formă care va dura mai bine de un secol, cunoscută sub numele de *bas continuu* sau *bas cifrat.* Un instrument cu claviatură (clavecin, orgă), însoțit adesea de un instrument de coarde grav, asigură astfel fundamentul mersului armoniei pe care se desfășoară melodia. Armonia, sub aspectul intonării acordice (uneori cu minime figurații de legătură), se constituie pe legile, din ce în ce mai bine definite, ale funcțiilor tonale. Ni se pare astăzi, în perspectiva timpului care a trecut, că este o evoluție simplă și firească, dar drumul parcurs a fost la fel de anevoios ca și cel al descoperirii tărâmurilor necunoscute (și care existau totuși!). Primele idei erau legate de principalii piloni ai tonalității – tonica, dominanta, subdominanta –, care se succed în trisonurile caracteristice după reguli treptat definite, ținând seama de atracția (rezolvarea) pe treapta principală, *tonica* tonalității. Fiecare mutație, în cadrul tonalității, fiecare modalitate de concluzionare (cadențare) reprezintă o noutate intens utilizată la vremea descoperirii ei. În perioade succesive, apare trecerea spre tonalitățile imediat învecinate (pe sistemul cvintelor, al dominantei, al subdominantei), apoi spre tonalități cu alte grade de înrudire, îmbogățind astfel arta armoniei cu tehnica modulației, cu efectul interpretării multiple a acordurilor, lărgind apoi până la pragul disipării tonale procedeele înlănțuirilor sonore. Nu există însă o istorie autonomă a armoniei, despărțită de celelalte componente ale limbajului muzical, drumul spre noi focalizări însumând toate contribuțiile practicii artistice, de creație și interpretare, pentru adiționarea permanentă a noului. Istoria capodoperelor o dovedește cu prisosință.

Polifonia

Ar fi inutil de presupus că arta polifoniei, rod al secolelor precedente, a fost abandonată, chiar dacă aspectele configurațiilor componistice dau uneori această impresie. Există în această direcție două puncte de observație.

Istoric, polifonia rămâne o bază tehnică, cucerită de compozitori prin abilitățile utilizării regulilor contrapunctului în textul muzical, doar că sunt mereu mai atent observate legile respectării unității tonalității și funcțiilor armonice. Se conturează deci un nou profil de polifonie armonică, pe care se vor clădi mărețe edificii sonore instrumentale, orchestrale și vocal-simfonice.
Cea de a doua modalitate de observare a prezenței polifoniei dincolo de Renaștere oglindește evoluția personalităților componistice care, în secolele următoare, vor apela adesea în capodoperele finale ale activității lor creatoare la sinteze sonore, ce ajung mereu să fie clădite pe gândirea polifonică, ca semn al măiestriei supreme.

Ritmica

Domeniu de extrem interes, conex cu toate celelalte aspecte de limbaj, ritmica păstrează din arta renascentiștilor, prin tehnica contrapunctică, reperele accentului metric și compensărilor imitative. Ea preia, pe de altă parte, pulsațiile străvechi ale matricei dansului. Ritmica devine în Clasicism o modalitate de echilibrare a proporțiilor, de la motiv la macrostructuri. Există o ritmică esențială a măsurilor și periodicității repetitive; totodată, descoperim preocupările pentru unitatea diversificată (declamația, retorica expresivă și formulele sugerate de dans). Se adaugă ritmica ordonatoare a potențialului funcțiilor armonice, a agogicii și, nu în ultimul rând, a aprofundării resurselor dramaturgiei muzicale. Improvizația și ornamentația sunt de asemenea domenii de sinteză imposibil de imaginat în afara ritmicii.

FORMELE MUZICALE

Rezultat al unei ordonări a gândirii componistice, formele muzicale au parcurs un sens evolutiv în secolele precedente, transformând treptat regulile de alcătuire a discursului sonor în modalități și proporții ale arhitectonicii, reflectând spiritul clasic al simetriei în complexitatea expunerii ideilor. Principiul tripartit pare să fie cel mai caracteristic începând cu secolul XVII, sub aspectul repetărilor simetrice și al asamblărilor repetitive diversificate, la care se adaugă

o evoluție paralelă a tehnicilor variaționale. Primele contururi tripartite intenționale se bazează pe alternările de tonalități învecinate ale aceluiași material motivic (tonalitate inițială, tonalitate dominantică, revenire la tonalitatea inițială). Mai târziu, secțiunea mediană se va îmbogăți și cu un material muzical distinct, definind mai clar structura A-B-A (numită prin asemănare și *formă de lied*). Simplelor expuneri fără repetiție le corespund forme simple monopartite sau bipartite, iar celor amplificate, forme tripentapartite (prin amplificarea tronsonului principal). Pe aceeași structură repetitivă se ridică formele complexe polifonice – Fuga – sau omofone – Sonata. Fuga imitativă, provenind din *canon, caccia, ricercar*, are corespondente de construcție ca și tripartitul sonatei – *Expoziție, Dezvoltare, Reexpoziție* –, fiind bazată pe tehnica repetitivă, chiar dacă alcătuirile fiecărui segment urmează reguli specifice în funcție de numărul vocilor, iar între cele trei secțiuni există sau nu zone tranzitorii. Sonata a cunoscut, de la Baroc la Clasic, o evoluție pornind de la o idee principală unică, construindu-se pe tripartitul tonal și ajungând la dublul tematism. Se poate vorbi, în acest caz, de o autentică problematizare a formei, observabilă și în gândirea filosofică a dialecticii de după secolul luminilor (Hegel, „unitatea contrariilor"). Forma tripartită se regăsește și în varianta ariilor „da capo" și în alternarea destul de liberă a rondoului, cu revenire periodică a elementului fix (Refren). Fără a considera că tehnica variațională a parcurs o aceeași evoluție, formele variaționale polifonice (*passacaglia, ciaccona*) în care tema se repetă neschimbată, concomitent cu transformările ei, urmează și o filieră de prelucrare independentă, ritmică, ornamentală, de caracter, într-un ciclu învecinat cu fantezia improvizatorică. În toate cazurile menționate, forma – în relație cu celelalte componente de limbaj – condiționează creația barocă-clasică, definind cu suficientă claritate fiecare etapă de comportament stilistic, pe un același fundament de principii ale limbajelor.

GENURILE MUZICALE

Acumularea de mijloace expresive și practica lor diversificată determină o considerabilă îmbogățire de genuri ale muzicii vocale și instrumentale. Tocmai pentru că reprezintă un teren al combinațiilor

sonore bazate pe ghidajul literar, opera pare să deschidă drumurile spre înnoire. Aminteam de *Camerata fiorentina*, în care artiștii, pasionați de posibilitatea reînvierii Antichității, opun polifoniei vocale cântul monodic acompaniat, germen al viitoarei opere. Câteva experiențe succed acestor încercări – Jacopo Peri și poetul Ottaviano Rinuccini propun o primă *dramma per musica*, **Dafné** (compusă aprox. în 1594, reprezentată în 1597), căreia îi urmează **Euridice** (1600). Opera, ca dramă cântată, luase naștere în acel timp. Recitativul, melodia solistică (în viitor ceea ce va fi *Aria*), ansamblurile mici (duo, terțet etc.) și ansamblurile mari (corurile) descriu acțiunea, agrementată și cu divertismente dansate, la aceste începuturi inspirate din mitologie, deci după modelul tematic al Antichității. De la primele încercări (numite și *pastorale*, *dramma per musica*) la definirea constituirii sale ca gen, se vor acumula numeroase experiențe care duc la diversificarea acestui mod de comunicare, pe două mari linii: cea a operei serioase (*Opera seria*) și cea a operei comice (*Opera buffa*), cunoscând și unele intersectări de caracter (*Opera semiseria, dramma giocosa*). Spectacolul este în mod obișnuit precedat de o introducere (*Intrada, Toccata, Preludio, Uvertura*) și împărțit teatral în acte și scene.

Un alt gen complex, ce unește textul cu vocea și instrumentele, *Oratoriul,* își are începuturile aproape simultan cu *Opera*. Temeiurile muzicale pot fi considerate asemănătoare, cele literar-poetice orientându-se însă spre tematică religioasă, moștenită încă de la misterele medievale. Sf. Filippo Neri, fondatorul Ordinului Oratorienilor, organizează, în *Cappella dell'Oratorio* din Roma, în Săptămâna Patimilor, dialoguri cântate ale textelor **Evangheliei**. Aceste dialoguri, numite *Oratorii*, deschid calea unui gen care se alcătuiește din arii, recitative, ansambluri vocale, cu acompaniament instrumental, deci apropiate structural de operă, dar destinate execuției concertante. Primul titlu de seamă, după modelul florentinilor *Cameratei*, este **La Rappresentazione dell'Anima e di Corpo** de Emilio de Cavalieri (1600). De dimensiuni reduse, cu texte adesea religioase, destinate interpretării în timpul Liturghiei, există și un gen înrudit cu oratoriul, *Cantata.* În ambele cazuri, evoluția se va diferenția net în relația cu culturile europene extraitalice.

Conexiunile vocal-instrumentale stau la baza tuturor genurilor, fie prin servicii specializate (monodie, acomapaniament), fie prin preluări mimetice care cresc gradul de tehnicitate în execuția vocală

sau gradul de expresivitate în cea instrumentală. Se realizează astfel o unitate a stilurilor, dar, totodată, o interacțiune care duce la diferențieri evidente spre „operistic” sau, dimpotrivă, spre „concertant”.

Genurile muzicii instrumentale se definesc prin ansambluri mici sau mai ample. În prima categorie, cu un statut autonom, se remarcă *Suita*. În accepțiunea secolului XVII, Suita este primul gen (instrumental sau orchestral) în sens de ciclu. Prin structura sa, Suita a influențat și apariția altor genuri muzicale. Un rol deosebit în cristalizarea Suitei l-a avut deja existența dansurilor de Curte, preluate, în secolele anterioare, dintre modelele diverselor formule de dans cu origini populare. În primele sale manifestări, numărul și ordinea dansurilor nu cunoșteau încă o formulă fixă. Ulterior, se conturează criterii ce o caracterizează: unitatea tonală a întregului ciclu; ordinea dansurilor, necesară realizării contrastului prin caracter și tempo (*Allemanda-Moderato, Couranta-Vivace, Sarabanda-Andante, Giga-Presto*), prin metrică (măsuri binare alternate cu măsuri ternare); unitatea de formă tripartită tonal. În stadiul mai evoluat, Suita primește și o parte introductivă – *Preludiu* –, pentru Suita instrumentală, *Uvertură, Intrada* – pentru Suita orchestrală. Între dansurile cu loc oarecum fix sunt adăugate uneori altele, care respectă însă aceleași reguli (*Menuet, Bourée, Gavota, Passe-pied, Rigaudon, Siciliana*), și chiar piese de caracter (*Badinerie, Aria*). În secolul XVIII, predominarea ideii de ciclu se diversifică în subspecii de Suită, cum ar fi *Serenada, Cassazione, Divertimento.* Dacă termenul de „suită” reflectă în principiu o origine franceză (*suite* = urmare, succesiune), pe cel de „sonată” îl regăsim în definirea italiană a discursului instrumental (*suonare* = a cânta la un instrument), delimitare față de execuția vocală preluată și de alte culturi europene (*spielen, jouer, to play*).

În secolul XVII și prima parte a secolului XVIII, perioadă majoritar corespunzătoare Barocului, ce precede evoluția plenară a Clasicismului, Sonata coexistă sub două aspecte definite generic de spațiul reprezentării muzicale: în spațiul eclesiastic, *Sonata da chiesa,* în cel laic, *Sonata da camera.* În ambele cazuri, numărul instrumentelor le conferă și denumirea de *Trio sonata* (două viori sau doi suflători și basul general – violoncel plus clavecin). În *Sonata da chiesa* întâlnim doar indicații de tempo, iar scriitura este prioritar

polifonică (3 – 5 părți: introducere lentă, allegro, cu caracter fugatto, parte lentă, final allegro fugato). În *Sonata da camera* se precizează termeni de dansuri, iar scriitura înclină mai mult spre omofon, subliniind astfel caracterul profan al muzicii. Adesea, de-a lungul timpului, apar întrepătrunderi între cele două tipuri de Sonată, evidențiindu-se de asemenea filiația cu genul Suitei.

După începutul secolului XVIII, se conturează modificări semnificative în structura secțiunilor și în unitatea de concepție a ciclului. Aceste noi caracteristici evoluează spectaculos până în apogeul sonatei vieneze, care devine cea mai complexă realizare a genurilor ce au accesat Clasicismului (cu ramificații multiple în muzica de cameră și în cea simfonică). Este caracteristică în Clasicism întrepătrunderea între gen, ca ciclu, și formă, ca structură. Carl Philipp Emanuel Bach este considerat printre primii creatori care propun acest nou aspect al Sonatei, în care *Allegro*-ul inițial este o formă de sonată bitematică, *Andante*-le, o formă de lied, iar Finalul, *Allegro*, o formă de rondo. Vastitatea problematicii noului gen al Sonatei, complexa tranziție de la Baroc spre Clasic, va determina o amplificare a conținutului până la limitele caracterizării sale drept un ciclu tri-cvadripartit, a cărui unitate este determinată de abordarea și dezvoltarea ideilor.

Ca și Opera, genul concertant are antecedente în variate aspecte ale individualizărilor manifestate în complexul scriiturii polifonice. O altă raportare este predominanța solistică – vocală sau instrumentală – pe care o presupun ambele genuri care utilizau formula acompaniamentului. Prima înfățișare a genului concertant este *Concerto grosso*, specific perioadei baroce în care subzista tranziția de la polifonie la omofonie. Pentru prima dată titulatura este consemnată în Italia secolului al XVII-lea într-o lucrare a lui L. Gregori, model urmat de Corelli, Torelli, Vivaldi, Marcello, Geminiani etc. și răspândit în alte școli ale epocii. Numărul de părți este variabil, asemănător Trio sonatei și Suitei. Element definitoriu al genului este dialogul dintre *concertino* (grup solistic, coarde sau suflători) și *ripieno* (ansamblul instrumental de acompaniament, alcătuit din coarde, la care se vor adăuga mai apoi și suflători). Treptat, numărul părților se reduce la trei, *Allegro-Andante-Allegro*, ca și contribuția solistică, atribuită prioritar unui singur instrument,

definindu-se astfel genul *Concertului solistic* (clasic și romantic), caracteristic mai ales după debutul secolului al XVIII-lea. În locul unor forme amintind Suita, cele trei părți se apropie ca factură de ciclul Sonatei bitematice (formă de sonată, Lied, Rondo), iar factura beneficiază de creșterea gradului de perfecționare continuă a construcției instrumentale și tehnicii de execuție. Un aspect singular este *Aria de concert*, în care vocea este cea care răspunde obligațiilor solistice, într-o înveșmântare diferită, prin scriitură și expresie, de *Aria de operă.*

O primă definire a cunoașterii genurilor orchestrale se leagă de aspectul inițial al reunirii mai multor instrumente pentru realizarea unui discurs muzical, în care principala preocupare este cea a acoperirii tuturor registrelor. Sub această formă, încă din secolul precedent și pe parcursul celui de al XVII-lea, se poate vorbi mai ales de „ansamblu", reunind instrumente diferite (în special coardele, dar și unele instrumente de suflat), în care este importantă intonația și mai puțin timbralitatea. Practica componistică va tinde, începând cu secolul al XVIII-lea, spre o altă configurație, cu repartizări de culoare, gândite anume, pe timbruri, acesta fiind stadiul clasicizării, în care ansamblul devine, treptat, *Orchestră* (impunându-se, implicit, arta sonorității) cu compartimente clar structurate și o dinamică specifică. Pentru prima ipostază, momentele muzicale introductive, de fixare a tonalității întregului (în Suită sau Operă), vor fi denumite *Sinfonia, Intrada, Intonazione, Toccata, Uvertura.* Sub aceste titulaturi, genul se impune în Operă, păstrând unele conexiuni și cu muzica instrumentală de tipul Suitei. Aspectele principale ale Uverturii de operă sunt: *tipul italian*, promovat de Alessandro Scarlatti (succesiune ternară repede-lent-repede), și *tipul francez*, propus de J.B. Lully (succesiune ternară lent-repede-lent). Cele două tipuri, italian și francez, conțin în germen și structura *Simfoniei*, așa cum se va constitui ea ca gen orchestral pe parcursul secolului al XVIII-lea. Simfonia reunește căutări în direcția dezvoltării formelor deja inițiate, încadrate unei arhitectonici de ciclu, a unei particularizări de sonoritate și tempo, devenind, odată cu clasicismul vienez, cea mai complexă și reprezentativă manifestare componistică. Construcția sa va cuprinde patru

secțiuni cu o introducere lentă, amintind prin componente de Suită (Menuet-Trio), de Uvertură (Introducere), de Sonată, Lied și Variațiuni. Unitatea celor patru secțiuni va fi realizată treptat, pornind de la tonalitate, motivică, factură stilistică și orchestrală, într-un model de îmbinare a rigorii formale și liberei invenții ce cuprinde o mare parte din cuceririle secolelor XVII și XVIII, transmise astfel urmașilor în secolul al XIX-lea.

O determinare stilistică unitară, pentru această epocă, pare greu de stabilit, trecerea de la Renaștere la Baroc, Clasicism și Romantism apărând suficientă, la nivel esențial, prin schimbarea elementelor de limbaj. Concordanța cu Istoria artelor poate fi observată, totuși, la orizontul mentalității estetice, ceea ce explică variate conexiuni. Impactul artelor vizuale se resimte în modul de asimilare muzicală a Barocului, fără a se putea vorbi de identificare și similitudini, fapt observabil și în trăsături stilistice ulterioare, ale Clasicismului și Rococoului. Evident, modificarea de mentalitate operează nuanțat în fiecare artă, pe plan cultural și, mai înainte de a se ajunge la apogeul clasicismului vienez și european, semnele preromantice devin deja observabile. Reperele stilistice strict delimitate se întrezăresc de-abia spre sfârșitul de secol XIX, ca un rezultat necesar al nevoii de ordine și noutate. Tot din această necesitate, imperiul tonalității ni se pare cel mai propriu reper, învecinat cu schimbătoarele înfățișări, prudent nuanțate privitor ideii de Baroc, Clasic, Romantic în tripla ipostază a ascensiunii, apogeului și diversificării, corespunzătoare secolelor despre care a fost vorba.

Muzica barocă-clasică italiană

Giovanni Gabrieli (1557 – 1612), nepot al lui Andrea Gabrieli, colaborator al lui Orlando di Lasso la München, a devenit apoi organist la Basilica San Marco din Veneția ca succesor al lui Claudio Merulo. Creația sa îi evidențiază preocuparea pentru trecerea de la muzică corală (lucrări pentru *Cori spezzati*) la cea pentru instrumente (*Canzoni et Sonate*) în care, cum s-a arătat deja, experimentează opoziția între grupul coardelor și cel al alămurilor (**Sonata pian e forte** din **Sacrae symphoniae**).

Giulio Caccini (1550 – 1618), membru al *Cameratei* lui Bardi, a fost promotor al monodiei acompaniate (culegerea **Le nuove musiche**) și a stilului *rappresentativo* propriu teatrului muzical (**Rapimento di Cefalo**, prezentată la Florența concomitent cu **Euridice** de Peri).

Cei doi sunt contemporanii lui **Claudio Monteverdi** (1567 – 1642), personalitate care domină prima jumătate a secolului XVII, capabil a realiza artistic trecerea de la polifonia vocală (numită de el *prima pratica*) la monodie (*seconda pratica*) cu o măiestrie pilduitoare pentru contemporani și posteritate. Intuiția sa îl conduce spre elaborarea teoriei *Afectelor* (*Stilo mole, Stilo concitato*), aproape simultan cu Descartes, și a unei noi modalități de interpretare vocală (*parlar cantando*) și a unei autentice concepții de dramaturgie muzicală modernă, inclusiv în acompaniamentul instrumental (cu practicarea unor efecte noi ca *pizzicato, tremolo*). Creația sa cuprinde muzică liturgică „in stilo antico ed osservato” (**Vespre de Beata Vergine**), Scherzi musicali, madrigale polifonice, și în *stilo rappresentativo*, opere (**Orfeo**, *dramma per musica*, 1607, **Arianna**, 1608, **Il ballo delle Ingrate**, **Tirsi e Clori**, 1625, **Il Combattimento di Tancredi e Clorinda**, 1624, **Il Ritorno di Ulisse in Patria**, 1641, **L'Incoronazione di Poppea**, 1642).

Muzica instrumentală a epocii este reprezentată de **Girolamo Frescobaldi** (1583 – 1643), unul dintre cei mai de seamă organiști ai secolului. În interpretare (Catedrala San Pietro, Roma) și creație, el asigură continuarea tradiției organistice italiene și deschide orizonturile epocii următoare, asemenea lui Monteverdi în muzica vocală. În **Ricercare**, **Canzone**, **Partite**, desăvârșește scriitura prebachiană de orgă și clavecin. Influența sa se exercită mai ales în Europa Centrală.

Arcangelo Corelli (1653 – 1713) este unul dintre primii maeștri ai violonisticii italiene, creator al modelelor de *Sonate a tre* și *Concerti grossi*, al cărui stil este influențat de melodica vocală. A format numeroși violoniști celebri în epocă – Geminiani, Locateli –, a realizat numeroase cicluri de muzică instrumentală în genul *Sonatei da camera, da chiesa* (este celebră **Sonata „la Follia”**), perfecționând treptele dinamicii prin alternanța de *piano* și *forte.* Din

generația sa care tranzitează Barocul spre Clasicism, mai amintim pe *Alessandro Marcello* (1686 – 1739, creații instrumentale, concertante, opere, oratorii), *Tomasso Albinoni* (1671 – 1750, violonist, creator de muzică instrumentală, opere), *Pietro Locatelli* (1695 – 1764, violonist, creator de muzică instrumentală, concertantă), *Tomasso Antonio Vitali* (1660 – 1750, violonist, autorul celebrei **Ciaccona**), *Francesco Geminiani* (1687 – 1762, violonist virtuoz, autor al **Principiilor moderne de interpretare** – **The Art of playing on the violin**, creator de sonate, concerte).

Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) poate fi considerat cel mai important reprezentant al Școlii napolitane, cu realizări deosebite mai ales în domeniul operei seria și al cantatei. Datorită lui se impune formula *Uverturii italiene*, iar scriitura vocală virtuoză și ornamentată devine caracteristică stilului clasic italian de *belcanto* (a creat 115 opere, dintre care **Mitridate Eupatore**, **Tigrane**, **Cambise**, **Griselda**, oratorii, muzică religioasă, 600 de cantate de cameră și muzică instrumentală, **12 Sinfonie di Concerto grosso**, **Sonate a quatro**). În domeniul operei, în afara Școlii napolitane, se remarcă și reprezentanți ai Școlii romane – *Giacomo Carissimi* (1605 – 1674), ai Școlii venețiene – *Francesco Cavalli* (1599 – 1676).

Domenico Scarlatti (1685 – 1757), fiul lui Alessandro, devine unul din primii mari clasici ai perioadei dintre cele două secole. Importanța lui provine din afirmarea tehnicii moderne de claviatură, cu consecințe până în Romantism. Sonatele sale (denumite și **Essercizi**) reprezintă un moment hotărâtor în structurarea unității formale bitematice, bipartite, ce va evolua spre sonata clasică vieneză. Scarlatti rămâne important și prin varietatea scriiturii, bogăția motivicii și ritmicii, îndrăznelile armonice (creația sa cuprinde aproape 600 de sonate, precum și opere, cantate).

Antonio Vivaldi (1675 sau 1678 – 1741) domină tranziția spre clasicismul european al epocii prin pregnanța stilului componistic, sinteză italiană a acumulărilor de până la el în aproape toate genurile. Formația de violonist îi înlesnește crearea unei vaste literaturi de gen, de la sonate da camera la muzică pentru ansamblu instrumental (23 de Sinfonii, 46 *concerti ripieni*) sau concertant (un număr record – 222 pentru vioară solo, peste 60 pentru alte

combinații solistice). De o celebritate aparte se bucură ciclurile concertante **L'Estro armonico op. 3**, **La Stravaganza op. 4**, **Cimento dell'armonia op. 8** (din care face parte și ciclul **Le quatro stagioni – Anotimpurile**), pentru care muzicianul dovedește o înclinație aparte în relația cu poezia și cu procedee ale descriptivismului sonor. Acest efect este consecința preocupărilor pentru operă și oratoriu, cantate și serenade. Personalitatea sa va marca evoluția unor iluștri contemporani, în primul rând a lui J.S. Bach.

Giovanni Batista Pergolesi (1710 – 1736), depășind pragul secolului al XVIII-lea, devine părtaș al clasicismului italian propriu-zis. Reprezentant al Școlii napolitane de operă seria și operă bufă (**Olimpiade**, **Il prigioner superbo**, **L'o Frate nnamorato**), de intermezzi în dialect napolitan, la care se adaugă oratorii, cantate (**Stabat Mater**). Succesul său postum se datorează mai ales unui *intermezzo*, **La serva padrona**, care, reprezentat la Paris, a declanșat „Războiul bufoniștilor".

Giovanni Batista Sammartini (1698 – 1775) aduce în clasicismul italian interesul pentru primele forme de *Simfonie* cu patru părți și cvartete de coarde (*Sonate a quatro*) aproape simultan cu începuturile genurilor respective la Mannheim și în creația lui Haydn. A influențat gândirea lui Gluck, care i-a fost discipol, și a multor alți contemporani lui.

Giovanni Battista Martini, supranumit cu celebra poreclă „Padre Martini" (1706 – 1784), ocupă un loc semnificativ nu numai prin creația sa muzicală, ci și prin lucrările teoretice (**Istoria della musica**, **Tratat de contrapunct**), fiind considerat de contemporani (printre care și Wolfgang Amadeus Mozart) un erudit al clasicismului italian din perioada de definire, în secolul XVIII.

Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824) este creatorul violonisticii clasice cu valoare modernă, continuând modelul maestrului său, Pugnani. Creațiile sale concertistice, de structură asemănătoare cu operele clasicilor vienezi, reflectă un spirit stilistic european datorită multiplelor sale contacte cu viața artistică de la Paris și Londra. În special concertele pentru vioară continuă să fie considerate literatură formativă în domeniul pedagogiei instrumentale, chiar

dacă substanța muzicală nu poate rivaliza cu cea a marilor săi contemporani.

O pleiadă de compozitori de operă au continuat evoluția genului în Italia, contribuind la răspândirea sa în marile centre culturale europene care beneficiau de teatre speciale pentru a reprezenta acest repertoriu. Pot fi amintiți, dintre foarte mulți creatori de gen, *Giovanni Bononcini* (1670 – 1747), *Nicola Porpora* (1686 – 1768), unul dintre marii maeștri de canto ai acestei epoci, *Francesco Durante* (1684 – 1755), *Niccolò Piccini* (1728 – 1800), *Tommasso Traetta* (1727 – 1779), *Leonardo Leo* (1694 – 1744), *Giovanni Paisiello* (1740 – 1816). Printre personalitățile care mențin un profil caracteristic clasicismului italian, înaintea romantismului, se numără *Luigi Boccherini* (1743 – 1805), în domeniul muzicii instrumentale și concertante (în special pentru violoncel), *Muzio Clementi* (1752 – 1832), pentru literatura pianistică (peste 100 de sonate clasice), *Domenico Cimarosa* (1749 – 1801), pentru opera de factură clasică învecinată cu teatrul mozartian (celebritatea necontestată aparține operei buffe **Il matrimonio segreto**).

Muzica barocă-clasică franceză

Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) este, prin origine și formație artistică, apartenent culturii italiene, dar devine, în timp, prima personalitate capabilă a reprezenta barocul în tranziție spre clasicismul francez. Împrejurările existenței sale îl afirmă ca violonist, mai întâi într-o orchestră princiară, apoi, angajat de Ludovic al XIV-lea în ansamblul celor „24 de viori regale", al cărui conducător devine cu titlul de „maestru al muzicii regale". În această calitate, relația sa cu Molière îi permite să propună curții regale primele spectacole care depășesc spiritul simplu al divertismentelor existente sau pe cel al operelor italiene importate la Paris. Interesantă este integrarea sa în viața socială a țării de adopție și spiritul culturii franceze, mai întâi cu pastoralele, baletele sau comediile-balet realizate cu Molière (**Le Mariage forcé**, **L'Amour médecin**, **Monsieur de Pouceaugnac**, **Le Bourgeois gentilhomme**). Apoi urmează creațiile de maturitate prezentate la *Académie Royale*

de Musique (a cărei conducere o preia, oarecum abuziv, de la un compozitor mediocru, Cambert, care o inițiase în 1671 după modele italiene). Datorită poetului-libretist Philippe Quinault, aprofundează subtilitățile limbii franceze și, părăsind exemplele italiene, reușește să impună un stil caracteristic în melosul și recitativele tragediilor sale lirice (**Les Fétes de l'Amour et de Bacchus**, **Cadmus et Hermione** – prima mare operă franceză –, **Phaeton**, **Amadis**, **Roland**, **Armide**), conferind muzicii orchestrale o importanță aparte prin uvertura în stil francez și specificul ornamenticii clasice. Deși treptat intrată în uitare, muzica lui Lully a fost un model pentru contemporani și urmași, fundamentând clasicismul francez.

Marc Antoine Charpentier (1634 –1704), contemporanul umbrit de prestigiul, relațiile și personalitatea lui Lully, este format tot sub influență italiană ca elev al lui Carissimi la Roma. El dovedește un spirit mai rafinat în creațiile sale; reușitele aparțin mai puțin teatrului muzical (colaborări cu Molière la **Mariage forcé**, **Le malade imaginaire**), vădind o înclinație specială pentru muzica religioasă (misse, cantate, **Te Deum**, **Leçons des ténèbres**, **Litanies de la Vierge**) și instrumentală (**Ballets des saisons**, **Concert pentru patru viole**, uverturi, serenade), contribuind la definirea specificului stilistic francez.

André Campra (1660 – 1744) asigură într-o anume măsură continuitatea acestui profil stilistic distinct, deosebindu-se de italieni. Cronologic, creațiile sale dramatice urmează drumul deschis de Lully către opera-balet al lui Rameau (tragediile lirice **Tancred**, **Camille**, opere-balet **Europe galante**, **Le Carnaval à Venise**, aranjamente sau *pastiches* pe muzica lui Lully și Charpentier). Campra are o contribuție considerabilă și în muzica religioasă (motete, psalmi, o missă, un Recviem) și instrumentală (intermedii, divertismente). Din generația post-lullystă, mai pot fi amintiți: pentru muzica instrumentală, Henry Desmarets, pentru cea de operă, André Destouches.

François Couperin „Le Grand" (1668 – 1733) a fost, în calitate de muzician al Regelui Ludovic al XIV-lea, cel mai mare organist și

clavecinist al epocii. Meritele sale sunt subliniate de funcția de Maestru organist al Capelei Regale, *Maître de clavecin des Enfants de France* și *Ordinaire de la musique du Roy*, asigurând în anii maturității concertele de duminică ale palatului regal. A creat muzică vocală (**Élévations**, **Leçons des ténèbres**, **Airs sérieux**), muzică pentru ansambluri instrumentale (Sonate-trio, **Concerts royaux „Les Gouts réuni"**). În **„Grandes Sonates à 3"** propune o sinteză a stilului timpului prin **Apothéose de Lully** și **Apothéose de Corelli**. În afara muzicii de orgă, contribuția sa majoră este creația destinată clavecinului (233 de piese grupate după tonalități, precum și un tratat teoretic, **L'Art de toucher le clavecin**), care devine astfel o trăsătură distinctivă a clasicismului francez de la începutul secolului al XVIII-lea.

Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) poate fi considerat unul dintre marii clasici ai „secolului luminilor". Gloria sa, datorată creațiilor teatral-muzicale (tragediile lirice **Hippolite et Aricie**, **Castor et Pollux**, **Dardanus**, **La Princesse de Navarre**, opera-balet **Les Indes galantes**, comedia-balet **Platée**) și muzicii instrumentale pentru mici ansambluri sau pentru clavecin, a determinat și reacții adverse prin polemicile declanșate de J.-J. Rousseau și Grimm, reprezentanți ai „Enciclopediștilor" (polemică în care i se opune exemplul de naturalețe al **Servei padrona** de Pergolesi în celebrul „război al bufoniștilor"). Operele sale deschid o nouă epocă, în care compozitorul asimilează exemplul italienilor (*aria da capo, stilul belcantist*) și acordă importanță orchestrei, inclusiv pasajelor descriptive, expresivității limbajului armonic. În **Pièces de clavecin en concert** (clavecin, vioară-flaut, violă, vioara a II-a) conferă instrumentului cu claviatură un rol nou, solistic, model preluat de Haydn și Mozart în locul *basului continuu.* Autor al **Tratatului de armonie**, Rameau pledează pentru utilizarea disonanțelor, pentru rezonanța naturală a sunetelor, teoria acordurilor răsturnate, studiul sistematic al armoniei și, mai ales, sistemul temperanței (tratat editat în 1722, simultan cu **Clavecinul bine temperat** de Bach). În orchestrație, se remarcă introducerea clarinetului în ansamblul simfonic (opera **Zoroastre**), utilizarea corzilor duble și a pizzicatelor. Prieten cu Voltaire, Rameau se ridică pe plan muzical la nivelul gândirii celor mai

importanți oameni de cultură ai secolului, fiind autorul articolelor despre muzică din prima ediție a **Enciclopediei franceze.**

Arta violonistică cunoaște, în interpretare și creație, o perioadă deosebit de înfloritoare prin muzicieni ca **Jean-Baptiste Senaillé** (1687 – 1730, 50 de **Sonate pentru vioară în stil italian**), **Jean Marie Leclair „L'Ainé"** (1697 – 1764, Sonate pentru vioară solo, două viori, 49 Sonate pentru vioară sau flaut, cu bas continuu, Concerte într-un stil de sinteză italo-francez), *François Francoeur* (1698 – 1787, Sonate pentru vioară, opere), *Joseph de Mondonville* (1711 – 1772, Sonate pentru vioară și clavecin, Sonate-trio, opere). Întreg acest repertoriu va fi reflectat de lucrările tânărului Mozart, în creațiile sale care oglindesc turneele pariziene.

Chritoph Willibald Gluck (1714 – 1787), cu toată formația sa artistică datorată unor compozitori europeni – Hasse, Sammartini, Händel – și marele număr de creații în manieră italiană, realizate în prima parte a vieții, poate fi considerat, la maturitate, datorită ultimelor sale lucrări, destinate Parisului, unul dintre principalii continuatori ai istoriei operei franceze clasice. Importanța contribuției sale, care i-a influențat pe Haydn și Mozart, aparține acțiunii de reformă a genului, determinată de intuirea unei noi etape a dramaturgiei muzicale. Prima sugestie, care îl îndreaptă spre opera franceză, în colaborare cu libretistul Calzabigi, se concretizează în **Orfeo ed Euridice** (versiune vieneză 1762, pariziană, 1774). Ideile sale novatoare sunt comunicate în Prefața operei **Alceste**, exercitând o mare influență asupra contemporanilor și urmașilor (de la Mozart până la Wagner): renunțarea la ariile demonstrative, dar inutile, și la ornamentația excesivă; înlocuirea *recitativului secco*, acompaniat de clavecin, cu *recitativul arioso*, acompaniat de orchestră; sublinierea importanței Uverturii ca sinteză a dramei; funcția teatral-dramatică a corurilor și baletului. Depășind la rându-i o polemică franco-italiană, ce îi opune drept rival pe Niccolò Piccini, compozitorul lasă posterității capodopere ce constituie apogeul clasicismului francez în teatrul liric (**Pelerinii la Mecca**, **Iphigénie en Aulide**, **Alceste**, **Armide**, **Iphigénie en Tauride**, **Écho et Narcisse**). Printre compozitorii care vor reflecta această influență pot fi amintiți *François-André Philidor* (1726 – 1795, mai importantă,

din cele peste 30 de opere, **Blaise le Savetier**), *Pierre-Alexandre Monsigni* (1729 – 1817, cu **Les aveux indiscrets**), *Nicolas Dalayrac* (1753 – 1809) și, mai ales, **André Modeste Grétry (**1741 – 1813, dintre cele 70 de opere se mai cântă **Le Tableau parlant**, **Richard Coeur de Lyon**).

Interesul pentru muzica orchestrală se conturează în activitatea lui **François-Joseph Gossec** (1734 – 1829), unul dintre promotorii muzicii din timpul Revoluției Franceze, șef al muzicii Gărzii Naționale, autor de cântece revoluționare. Concertele denumite *La Loge Olympique*, în cadrul cărora s-au prezentat și Simfoniile pariziene de Haydn, afirmarea „concertelor spirituale" îi stimulează preocuparea pentru genul Simfoniei franceze (a creat 30 de Simfonii) și muzică de cameră (12 cvartete). Împreună cu *Luigi Cherubini* și *Jean François Lesueur* (1760 – 1837), Gossec reprezintă pleiada primilor profesori de compoziție ai nou-înființatului Conservator din Paris (fondat în 1795), ilustrând totodată perioada de tranziție a clasicismului francez spre Romantism.

Muzica barocă-clasică austro-germană

Hans Leo Hassler (1564 – 1612) aparține generației tranzitorii a Renașterii către sec. XVII, preluând, pe de o parte, modelul motetului polifonic și al madrigalului italian (**Cantiones Sacrae**, **Sacri Concentus**) și, pe de altă parte, arta interpretării și creației pentru orgă (**Ricercari**, **Canzoni**). Este interesat de scriitura omofonă în armonizarea Coralelor (culegerile **Neue teutsche Gesänge**, din care face parte și coralul **O Haupt voll Blutt**, preluat de Bach în **Matthäus Passion**).

Heinrich Schütz (1585 – 1672) realizează o complexă sinteză între cele două epoci, fiind format sub influența polifoniei renascentiste târzii și, totodată, recepționând noutățile stilului omofon (în special Monteverdi) –, exemplele muzicii italiene cunoscând o adaptare la realitățile culturale germane pe planul muzicii instrumentale concertante (**Kleine geistcliche Concerten**), al operei (i se atribuie prima lucrare germană de gen, **Dafné**, în stil italian) și al muzicii

vocal-instrumentale (oratoriile *De Paști*, *De Crăciun*, Psalmi, Pasiuni). Este unul dintre primii muzicieni care inițiază și conduc capelele muzicale germane (organist la Kassel, kapellmeister al Electorului de Saxa la Dresda). Gândirea sa muzicală este importantă în pregătirea apogeului atins de J.S. Bach. *Andreas Hammerschmidt* (1612 – 1675) continuă, ca discipol, procesul de asimilare a stilului italian la practica artistică germană și specificul religios protestant. *Johann Jakob Froberger* (1616 –1667) extinde, datorită multitudinii contactelor sale culturale europene, tendința de reunire a caracteristicilor stilistice, aducând în muzica germană și trăsături ale muzicii franceze, ceea ce reprezintă o altă contribuție relevantă pentru sfârșitul secolului XVII.

Pentru compozitorii începutului de clasicism german, orga apare drept un instrument care captează interesul, depășind clavecinul. Tradiția Școlii „coloriștilor" se îmbogățește cu cuceririle maeștrilor orgii din Italia, recepționate prin muzicienii deja amintiți. O întreagă pleiadă de organiști consolidează Școala germană a secolului XVII care, înaintea lui Bach, culminează cu personalitatea lui *Dietrich Buxtehude*. Astfel, menționăm pe *Samuel Scheidt* (1587 – 1654, sinteză flamando-italiană în **Tabulatura nova**, piese de orgă sacre și profane, **Tabulatur-Buch**, preludii de orgă), *Johann Krüger* (1598 – 1662, autor de corale de orgă, unele preluate și de Bach), *Johann Caspar von Krell* (1627 –1693, creații de orgă, clavecin în manieră prebachiană, opere după model italian, misse), *Johann Pachelbel* (1653 – 1706, **Etchlicher Chorale**, **Choralvorspiele**, variațiuni pe corale pentru orgă, muzică instrumentală, ciaccone, toccate, fugi), *Nikolaus Bruhns* (1665 – 1707, Preludii și Fugi pentru orgă), *Georg Boehm* (1661 –1733, Preludii, Fugi, Corale, Partite pentru orgă, piese de clavecin).

Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) este neîndoios cea mai influentă personalitate în muzica de orgă a epocii, faimă consolidată și de celebrele concerte de muzică religioasă **Abendmusiken**, a căror tradiție a durat aproape două secole. În creația sa (muzică de orgă, clavecin, cantate, misse) reunește principalele elemente de stil ale timpului. Printre admiratorii lui, care i-au urmat exemplul artistic, se află atât Bach, cât și Händel.

În muzica instrumentală a secolului XVII, contribuții interesante mai pot fi consemnate pe planul literaturii de clavecin la *Johann Caspar Fischer* (suite franceze, germane, ca și muzică de orgă sau religioasă), *Johann Kuhnau* (1660 – 1722, **Biblischen Historien** pentru clavecin, Partite), *Johann Joachim Quantz* (1697 – 1773, muzică concertantă, sonate, piese de clavecin) și al literaturii violonistice la *Heinrich Franz von Biber* (1644 – 1704, fondatorul Școlii violonistice din Europa Centrală, creator de sonate și partite pentru vioară, muzică de operă și religioasă). Dintre contribuțiile teoreticienilor timpului le reținem pe cele ale lui *Johann Josef Fux* (1660 – 1741), autorul celui mai important tratat de contrapunct **Gradus ad Parnasum** (dialoguri între Maestru și discipol, în latină, urmate de exerciții de compoziție).

Fără a putea fi apreciate drept esențiale pentru evoluția genului, preocupările în domeniul teatrului muzical se regăsesc la foarte mulți compozitori, după Schütz. Principala problemă în conturarea unui făgaș propriu aparține faptului că majoritatea compozitorilor își desăvârșesc educația artistică și profesională în Italia, preluând totodată modelele existente și propagându-le, prin originale sau imitații, în zona germanică, odată cu organizarea teatrelor muzicale de curte în ambianță nobiliară. Dintre compozitorii care au acordat o importanță aparte operei îi menționăm pe *Johann Sigismund Kusser* (1660 – 1727, discipol al lui Lully, director al Operelor din Hamburg și Stuttgart, autor de „opere germane" după model francez), *Johann Adolph Hasse* (1699 – 1783, celebru în Europa pentru operele sale în stil italian – circa 60 de lucrări), *Johann Mattheson* (1681 –1764, organist, clavecinist, teoretician, creator de opere pentru Hamburg, oratorii, cantate, scrieri – **Critica Musika**, mai ales **Der Volkommene Kapellmeister**), *Reinhard Keiser* (1674 – 1739, urmașul lui Kusser la Theater am Gänemarkt din Hamburg, pentru care a scris și regizat circa 120 de „opere germane"). Ca și în genul operei, în cel al literaturii de clavecin sau orgă, majoritatea compozitorilor se orientează spre miniatura vocală ce tinde să se deosebească de cântecul religios sau de aria italiană. Printre primii compozitori care marchează începutul acestui gen îl amintim pe *Johann Hermann Schein* (1586 – 1630, cu lieduri polifonice în genul villanelelor italiene, motete, corale), care, împreună cu Heinrich

Schütz și *Michael Praetorius* (1571 – 1621, autorul unei monumentale lucrări teoretice privind genurile, formele și practica muzicală, **Syntagma musicum**), netezește drumul către monodia acompaniată, în Europa Centrală. Cel mai preocupat de conturarea viitorului acestui gen este *Heinrich Albert* (1604 – 1651, autor al mai multor culegeri de arii și lieduri, pentru care a creat muzica și versurile).
La cumpăna dintre secolul al XVII-lea și cel următor, o generație de mari maeștri a marcat primul apogeu al Clasicismului – prin Rameau în Franța, D. Scarlatti în Italia (Spania), Telemann, Bach în Germania, Händel în Anglia (Germania) –, apogeu imposibil de atins fără acumulările baroce anterioare.

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), inițiator al primei societăți de concerte publice, „Colegium Musicum”, a contribuit, împreună cu Mattheson și Keiser, la renumele Școlii muzicale hamburgheze. În epocă, el realizează, pe baza unor serioase cunoștințe profesionale, sinteza între tradiția contrapunctică și stilul italian. A avut o activitate componistică prodigioasă care, prin succesul imediat, l-a determinat pe Romain Rolland să-l numească „rivalul fericit al lui J.S. Bach”, deși gloria sa a pălit mult, în perspectiva istoriei (peste 120 de servicii religioase, 44 de Pasiuni, 100 de cantate, 40 de opere – dintre care doar **Pimpinone** și **Înțeleptul Socrate** se mai cântă – 600 de Uverturi franceze, suite de orchestră – **Muzica apelor, flux și reflux la Hamburg**, **Don Quixotte** –, muzică instrumentală.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) realizează cea mai cuprinzătoare sinteză a evoluției limbajelor muzicale din epocile precedente. Înaltul grad de perfecțiune a gândirii armonice, polifonice, de formă a abordării genurilor existente, împlinește o moștenire artistică inestimabilă pe planul științei, al esteticii muzicale europene, cu ecouri prelungite în secolele următoare. Urmând studiilor de cunoaștere a muzicii (vioară, clavecin, orgă, compoziție), Bach și-a perfecționat aceste acumulări prin studiul capodoperelor maeștrilor (studiu aprofundat prin copierea partiturilor compozitorilor germani – Buxtehude, Böhm –, francezi – Couperin –, italieni – Frescobaldi, Albinoni, Vivaldi). Creația sa este în mare parte legată de locul activității artistice: 1697 – 1703, cantor la Ohrdurf și Lüneburg

(primele cantate); 1707 – 1708, organist la Mülhausen (cantate); 1708 – 1717, Kammermusikus și Hoforganist al Curții din Weimar, apoi Konzertmeister (lucrări de orgă, principalele revelații ale componisticii italiene); 1717 – 1723, Kapellmeister la Curtea din Köthen (Suitele pentru orchestră, Concertele brandemburgice, concerte instrumentale, sonate, primul volum **Das wohltemperierte Clavier**); 1723 – 1750, ca succesor al lui J. Kuhnau, cantor la Thomaskirche din Leipzig (marile opere vocal-simfonice, muzică instrumentală, cantate, **Musikalischer Opfer**, **Die Kunst der Fuge**), perioadă în care întreprinde scurte călătorii pe teritoriul german (Weimar, Kassel, Dresda, Berlin, Potsdam).

Întreaga operă a lui Bach, din care în timpul vieții s-a editat extrem de puțin, va fi treptat redescoperită, fiind publicată integral de către „Bachgesellschaft" (sub sigla BWV). Cităm câteva dintre capodopere: vocal simfonic – **Pasiunea după Ioan** (1723), **Pasiunea după Matei** (1729), **Missa în si minor**, misse luterane, **Oratoriul de Crăciun**, **Oratoriul de Paști**, **Magnificat**, aprox. 300 Cantate religioase, 25 de Cantate profane (**Cantata electorală**, **Cantata cafelei**, **Cantata țărănească**, **Actus tragicus**); orgă – 144 corale, sonate, concerte, toccate și fugi, Passacaglia; clavecin – **Das wohltemperierte Clavier**, șase **Suite franceze**, **Suite engleze**, **Partite**, **Invențiuni** (două și trei voci), **Concertul italian**, **Variațiunile „Goldberg"**; ansamblu instrumental – patru **Suite** („Ouverturen"), șase **Brandemburgische Koncerten**, **Das musicalischer Opfer**, șase **Sonate pentru vioară solo**, **Suite pentru violoncel solo**, **Sonate pentru flaut, vioară, clavecin**, **Die Kunst der Fuge** (17 fugi, patru canoane).

Elementele fundamentale ale gândirii lui Bach reflectă specificul esențial, polifonic, al discursului, profunda înțelegere a coralului protestant, desăvârșirea formelor și genurilor existente în practica muzicală, expresia cuprinzătoare a utilizării instrumentelor, amprenta stilistică pregnantă, capabilă a „traduce" în stil bachian chiar și motivele tematice preluate de la predecesori sau contemporani. Din toate punctele de vedere, estetic, filosofic și de măiestrie a componisticii, J.S. Bach rămâne unul dintre cele mai mari modele ale muzicii europene și universale.

Din „dinastia Bach”, cel mai apropiat de părintele său poate fi considerat **Wilhelm Friedmann Bach** (1710 – 1784), a cărui formare artistică a fost supravegheată de marele compozitor. Organist și clavecinist virtuoz, preocupat totodată și de componistică, el a contribuit la definirea genurilor moderne ale Sonatei și Concertului (Simfonii, Concerte, Sonate pentru pian, piese instrumentale – Poloneze, Fantezii) cu o amprentă personală distinctă. Fratele său, **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 – 1788) devine *kammercembalist* al Curții regelui Prusiei și, apoi, ca succesor al lui Telemann, director muzical la Hamburg, contribuind la cunoașterea multor capodopere contemporane lui (Händel, Haydn, Jommeli). Are o contribuție esențială și în teoria interpretării pianistice moderne (lucrarea **Vesuch über die wachre Art das Klavierspielen**, 1762), în afară de conturarea genurilor muzicale din apogeul Clasicismului (Simfonii, Concerte, Sonate, Triouri, Oratorii, Pasiuni, Cantate), în care se remarcă o sensibilitate preromantică și o eleganță a melodiei care l-a influențat vădit și pe Mozart. Contemporanul său mai tânăr **Johann Christoph Friedrich Bach** (1732 – 1795) ilustrează tot această perioadă de apogeu a Clasicismului, artistul reușind să determine, la Curtea din Bückeburg, o creștere a interesului față de muzica germană, în comparație cu moda italiană, în domeniul oratoriului și cantatei, lucrările sale în genul concertului și simfoniei fiind comparabile cu partituri ale lui Haydn.

Franz Xaver Richter (1709 – 1789) completează generația de mijloc a secolului, devenind un reprezentant al vieții muzicale legate de Școala de la Mannheim (muzică religioasă, instrumentală, 64 de simfonii). Ca și contemporanul său, **Johann Stamitz** (1717 – 1757) își leagă activitatea de această Școală, contribuind la fixarea tiparului de gen al simfoniei clasice (prin filiera Vivaldi, Jommeli, Sammartini, spre Haydn și Mozart) în vederea unor principii de orchestrație și dinamică mai moderne (74 de simfonii, concerte de clavecin, vioară, flaut, clarinet – primul cunoscut în istoria genului). Modelul său este urmat de **Karl Stamitz** (simfonii, concerte, opere) și, mai ales, de succesorul său în funcția de Konzertmeister, **Cristian Cannabich** (1731 – 1798), considerat, prin rezultatele de interpretare ce i-au făcut celebră orchestra simfonică din Mannheim, drept unul dintre primii mari dirijori în sensul modern al profesiunii,

admirat ca atare de Mozart (100 de simfonii, uverturi, cvintete, cvartete, triouri, balete). Originari din Boemia, ca și familia Stamitz, frații **Frantisek** și **Jiri Antonon Benda** sunt, de asemenea, muzicieni importanți ai Prusiei în mijlocul secolului, promovând genurile deja conturate în muzica de teatru (Melodramen, Singspielen) și orchestrală (simfonii, concerte). Mai pot fi menționate printre numele de relief ale epocii *Joseph Mysliveček* (1737 – 1781, simfonii, concerte, opere, oratorii) și, mai ales, *Karl Ditters von Dittersdorf* (1739 – 1799), creator care ilustrează nivelul vieții muzicale din zona austriacă, unind problematica clasicismului german cu inerentele influențe italiene într-un stil strălucitor și spectaculos, care i-a asigurat renumele printre contemporanii lui Haydn și Mozart (140 de simfonii, 35 de opere bufe și singspiel-uri, oratorii, misse, muzică instrumentală și de cameră). Dintre urmașii acestei generații, îi mai amintim pe Jan Dusseck, J.N. Hummel, Anton Diabelli. În acest context, caracterizat prin acumulări, sinteze și înnoiri ale limbajului muzical, apogeul Clasicismului se împlinește prin cele trei mari personalități de nivel european, surprinse în sintagma „Clasicismul vienez” – Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.

Joseph Haydn (1732 – 1809) își începe drumul în muzică marcat de cunoașterea unor maeștri ai timpului, la Viena (Porpora, Dittersdorf, Wagenseill, Gluck), cucerind o reputație ce îi deschide, după câteva angajamente, perspectiva unei situații stabile la Curtea prințului Esterhazy, unde va activa timp de trei decenii (1761 – 1790) în calitate de Kapellmeister. După primele începuturi componistice, care nu depășesc creațiile contemporanilor săi, aici va realiza o mare parte a operei sale muzicale, datorită căreia devine unul dintre cei mai renumiți muzicieni ai timpului. În afara unei permanente acumulări de cunoștințe prin practicarea muzicii ca dirijor, condițiile de excepție ale existenței unui ansamblu de interpreți (instrumentiști și cântăreți) îi permit să elaboreze și să-și desăvârșească creația, aproape în toate genurile. Rolul său este hotărâtor în cristalizarea celor mai caracteristice componente ale Clasicismului din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la claritatea de concepție adăugându-se argumentul unei pregnanțe a personalității sale, capabilă, astfel, a defini stilul epocii printr-o sinteză particulară și generală totodată. În muzica instrumentală contribuie la noul

cadru al sonatei de pian (60 de sonate), translat și spre formațiile camerale de trio sau cvartet (84 de cvartete care stabilesc statutul acestui tip de ansamblu clasic monotimbral). În simfonie, prin seriile de lucrări ce îi jalonează aproape întreaga activitate, parcurge evoluția de la Suită-Divertisment-Concerto grosso la ciclul cvadripartit cu Introducere lentă, devenit prototipul clasic al genului (**Introducere-Allegro**, sonată; **Andante**, lied, variațiuni; **Menuet cu Trio**; **Allegro**, rondo sonată). Expresia orchestrală se pliază structurii de triplu cvartet (coarde, suflători de lemn, suflători de alamă) și câștigă în plasticitate, dramaturgie muzicală și echilibru arhitectonic, iar tehnica formei se desăvârșește în conturul tematic și cuceriri ale travaliului motivic dezvoltător. Capodoperele simfonice haydniene aparțin anilor de maturitate (începând cu **Simfonia nr. 45, „Despărțirea"**, până la ciclul **„Simfoniilor pariziene", nr. 82 – 87**, **Simfonia „Oxford" nr. 92** și ciclul **„Simfoniilor londoneze" nr. 93 – 104**). Creația sa cuprinde un mare număr de piese instrumentale, vocale, concerte (pian, violoncel, vioară), divertismente. Sub impresia oratoriilor händeliene, realizează două capodopere vocal-simfonice: **Creațiunea**, **Anotimpurile**, la care se adaugă muzică religioasă – misse, oratoriul **Cele șapte cuvinte ale lui Isus pe Cruce**. Mai puțin cunoscută, dar esențială în definirea teatrului muzical clasic, este creația muzical-dramatică (opere seria, opere bufe, singspiel-uri, dramma giocoso): **Farmacistul**, **L'Infedelta delusa**, **L'Isola disabitata**, **Il Mondo della luna**, **L'Anima del filosofo** etc. Influența personalității lui Haydn este considerabilă în relația cu contemporani (inclusiv cu Mozart și Beethoven, care i-au dedicat creații în domeniul cvartetului și, respectiv, al sonatei de pian) și în impunerea clasicismului vienez drept criteriu de orientare repertorială a vieții muzicale din secolele următoare.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) impune vocația paneuropeană a clasicismului vienez prin cuprinderea, încă din anii carierei sale artistice timpurii, a tuturor aspectelor de creație proprii muzicii vieneze (Haydn), germane (Emmanuel Bach), franceze (Gluck), engleze (Christian Bach), italiene (Sammartini, Padre Martini), care se adaugă instruirii sale profesionale sub îndrumarea lui Leopold Mozart (inclusiv prin studiul Tratatului **Gradus ad Parnasum** de Fux). Geniul său manifestă, în mod hotărâtor, destinul muzicii spre

orizonturile Romantismului, prin *stilul sensibil*, expresivitatea și dramaturgia muzicală corespunzătoare curentului **Sturm und Drang**.
Cu vocația perfecțiunii ce-i caracterizează creațiile, Mozart aduce în toate genurile modele unice de noutate bazată pe tradiție, conferind discursului muzical virtuți emoționale revelatoare. Interpret virtuoz, artistul realizează un interesant transfer al experienței sale în componistică, sub semnul unei surprinzătoare unități a comunicării, mereu desăvârșită de-a lungul experiențelor creatoare în care inovația nu este un scop urmărit, ci o necesitate. Creația instrumentală are reliefuri speciale în domeniul pianului (cicluri de variațiuni, 20 de Sonate) și al viorii (35 de Sonate pentru pian și vioară), la care se adaugă lucrări pentru ansambluri camerale (Trio, Cvartet, Cvintet) în care valoarea devine reper istoric pentru evoluția genurilor respective. Pentru muzica de cameră, este considerabilă și contribuția sa în crearea cadrului specific pentru genul liedului. Concertul cunoaște împliniri neîntâlnite până la el, nu numai în privința pianului (cele 27 de concerte pot fi cuprinse în literatura esențială), ci și a viorii (șase concerte, **Simfonia concertantă pentru vioară și violă**) sau a altor instrumente (clarinet, flaut, flaut și harpă, oboi, fagot, corn, trompetă, **Simfonia concertantă pentru cvartet de suflători**). În ce privește Simfoniile, a căror evoluție coincide cu a celor haydniene, Mozart problematizează genul pe toate coordonatele – structura ciclului, complexitatea formei (forma sonată devine preponderentă, propunând și soluția nouă a sonatei-fugă), coloristică a registrației și concepție dramaturgică, statutul de capodoperă fiind evident nu numai în „trilogia finală" (**Simfoniile nr. 39**, **40**, **41 „Jupiter"**), ci și în partituri anterioare (**Simfonia în sol minor KV183**, **Simfonia „Haffner" KV385**, **Simfonia „Linz" KV425**, **Simfonia „Praga" KV504**). Domeniu predilect pentru Mozart, încă din anii copilăriei, teatrul muzical însumează, de asemenea, capodopere care beneficiază de experiența contemporanilor și dau genului o complexitate uimitoare prin fina împletire a factorului psihologic cu cel dramaturgic, în variate specii de operă germană – singspiel (**Bastien și Bastiene**, **Răpirea din Serai**, **Directorul de teatru**, **Flautul fermecat**) sau italiană – operă bufă (**La finta giardiniera**), pastorală (**Ascanio in Alba**), operă comică (**Nunta lui Figaro**, **Cosi fan tutte**),

drama giocosa (**Don Giovanni**), opera seria (**Idomeneo**, **La clemeza di Tito**). Complementul religios adaugă valori de primă mărime în Missă (printre cele mai importante, **Missa în do minor**, **Missa „Încoronării"**) și în liturghia funebră (**Recviem**). Noutatea extraordinară a discursului muzical mozartian îl situează pe artist printre aștrii acestui mileniu, invitând la o perpetuă descoperire a ideilor și sentimentelor care fac din ea un tezaur neprețuit.

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) are forța de a concluziona întreaga epocă post-bachiană și, în același timp, de a trasa jaloanele Romantismului incipient. După Haydn și Mozart, care vor constitui modelele formării sale artistice, bazate tot pe contactul cu viața muzicală, în calitate de pianist și compozitor, Beethoven finalizează drumul unor evoluții de gen și formă prin opere-reper, cu soluții-unicat. Cuceririle sale aparțin sintezei de expresie a tematicii, forței de expresie dramaturgice, spiritului simfonizant al discursului, supus unui travaliu dezvoltător intensiv. Forma de sonată devine la el un principiu filosofic similar cu dialectica unității contrariilor în gândirea filosofică a contemporanilor săi. Totodată, nuanțarea tonalităților atinge maximum de tensionare expresivă, limbajul instrumental concentrează întreaga moștenire a predecesorilor, până la identificarea creatoare a ideii muzicale. După primele experiențe componistice în muzica de cameră pentru ansambluri variate, începând cu anul 1800 Beethoven își conduce proiectele cu consecvență pe câteva direcții principale – sonata instrumentală, cvartetul de coarde, trioul și Simfonia –, fără a evita conexiuni cu alte genuri abordate ocazional. Traiectoria Sonatelor pentru pian începe în 1795 cu **Sonata op. 2 nr. 1** și se încheie, trei decenii mai târziu, în 1821, cu **Sonata op. 111**. Între aceste două repere poate fi cuprinsă o fascinantă evoluție a compozitorului, conferind sonatei pianistice dimensiunea unui veritabil seismograf al gândirii sale, pe o subtilă ascensiune a mijloacelor componistice și instrumentale. Se poate vorbi, pentru prima dată, despre sonate celebre, intrate astfel în marele repertoriu pianistic (**Op. 13 „Patetica"**, **Op. 27 nr. 2 – Qasi una Fantasia**, **„Sonata lunii"**, **Op. 53 „Wallstein"**, **Op. 57 „Appassionata"**, **Op. 81 A, „Les Adieux"**, **Op. 106 „Hammerklavier"**, **Op. 110**, **Op. 111**).
Sonatele duo reprezintă aceeași continuitate, complementar realizată prin atenția acordată viorii (debut 1799, **Op. 12**, continuat cu

titlurile celebre, **Op. 24 „Sonata primăverii**, **Op. 47 „Kreutzer"** și în final, 1812, cu **Op. 96**) și violoncelului (debut 1796, cu **Două sonate op. 5**, final în 1815, **Două sonate op. 102**). Drumul cvartetului de coarde pornește de la modelul lui Haydn cu ciclul **Op. 18 (**serie de șase lucrări între 1798 – 1801), continuă cu cele trei **Cvartete „Razumowski" op. 59** (1805 – 1806), ajungând la soluții din ce în ce mai complexe ca scriitură și structură cu **Cvartetul „Harpelor" op. 74** (1809) și **Cvartetul „Serioso" op. 95** (1810). Finalul creației de gen constituie totodată culminația măiestriei sale componistice, cu seria de lucrări din deceniul al treilea, **Cvartetele op. 127**, **op. 132**, **op. 130**, **op. 133 („Marea Fugă")**, **op. 131**, **op. 135** (1823 – 1826), în care descoperim o cuprinzătoare sinteză a arhitectonicii ciclului, unind sonata cu suita și, totodată, a unei superioare contopiri între conceptul omofon și cel polifonic, model perfect și de fapt nedepășit al muzicii pentru patru instrumente de coarde. Cea de a treia constantă poate fi considerată simfonia, gen în care Beethoven pornește de la înaltele modele clasice anterioare (**Simfonia I în Do major, op. 21**, 1800), pe care le amplifică în zonele dezvoltării formei de sonată și le modifică în succesiunea componentelor ciclului (**Simfonia a II-a în Re major, op. 36**, 1802, unde, în partea a treia, înlocuiește Menuetul, mișcare de caracter dansant, cu Scherzo, mișcare de caracter expresiv; **Simfonia a III-a în Mi bemol major, „Eroica" op. 55**, 1804, unde renunță la introducerea lentă și propune pentru partea a doua un Marș funebru, iar pentru Final, Variațiuni duble; **Simfonia a IV-a în si Bemol major, op. 60**, 1805, care aduce în partea a treia o secțiune cu caracter de Intermezzo). Noutatea discursului impune o concepție personală asupra unei celule generatoare a întregii tematici (**Simfonia a V-a în Do minor, op. 67**, 1808) și deschide primele perspective ale programatismului (**Simfonia a VI-a în Fa major, op. 68**, 1808, propune sub titlul „Pastorala" un program declarat pentru cele cinci părți, însoțite de explicația „Mai mult impresie decât descriere"). Următoarele lucrări extind travaliul variațional și libertatea de expresie în concepția formei (**Simfonia a VII-a în La major, op. 92**, 1812, cu Scherzo și două Triouri; **Simfonia a VIII în Fa major, op. 93**, 1812, înlocuiește secțiunea lentă cu **Allegretto scherzando** și revine în

partea a treia la **Tempo di Menueto**). Concluzia, în acest domeniu componistic, aparține anilor maturității depline, prin monumentala **Simfonie a IX-a în Re minor, op. 125** (1824), în care compozitorul lărgește orizontul genului spre vocal-simfonic și afirmă omnipotența formei de sonată în cele patru părți, sugerând în introducerea Finalului și procedeul rememorărilor tematice.
Traseul simfoniilor beethoveniene oferă un impresionant fond de acumulări ascendente, capabil a deschide, pe toate coordonatele, orizontul muzicii romantice, de la concepția de ciclu la dramaturgie muzicală și sonoritate orchestrală, definind astfel conceptul de „simfonism".
În perioada de tinerețe, reflex al preocupărilor solistice, se situează capodoperele concertante dedicate pianului, viorii și formulei complexe de triplu concert, lucrări fundamentale ale repertoriului de gen. Ocazional, interesul compozitorului merge și spre lied (de reținut ciclul **Către iubita de departe**), spre miniatura instrumentală (**Bagatelele** pentru pian, **Romanțele** pentru vioară), spre Uvertura pentru spectacolul teatral (**Coriolan**, **Egmond**, **Inaugurarea casei**, **Leonora III**) ce anunță viitorul poem simfonic. Între lucrările de anvergură se situează opera **Fidelio** (1805 – 1814), oratoriul **Isus pe Muntele Măslinilor** (1804), **Fantezia pentru pian, cor și orchestră** (1808) și **Missa solemnis** (1819 – 1823), creații al căror prestigiu le depășește popularitatea.

Personalitate complexă și incitantă, capabilă a modifica însăși atitudinea muzicienilor și publicului față de artă, Beethoven și-a împlinit vocația prometeică, stabilind echilibrul necesar între marea tradiție clasică și destinele componisticii secolului al XIX-lea.

Muzica barocă-clasică engleză

Așa cum s-a arătat în perioada Renașterii, o întreagă pleiadă de compozitori englezi a manifestat de timpuriu un interes deosebit pentru muzica instrumentală, în special pentru virginal, și pentru modalități noi de expresie în muzica vocală cu acompaniament, prezentă adesea în spectacolele teatrului elisabetan și în forma teatrală specific britanică, numită „masque". *William Byrd* (1543 – 1623),

John Bull (1562 – 1628), *Thomas Champion* (1567 – 1620), *John Dowland* (1563 – 1626), *Gilles Farnaby* (1565 – 1640), *Orlando Gibbons* (1583 – 1625) sunt principalele personalități ale epocii. În contact cu celelalte culturi europene, aceștia netezesc tranziția spre noile mijloace componistice care vor deveni cu timpul caracteristice în epoca Baroc-Clasicism.

Nikolas Laniere (1598 – 1666) s-a interesat în mod special de spectacolul „masque", una dintre realizările sale, în întregime muzicală, **Lovers Made Men** de Ben Jonson, putând fi deci considerată drept prima operă engleză (1617). Laniere a introdus în spectacolele sale stilul „recitativo", evoluând spre declamația în manieră monteverdiană.

Henry Lawes (1596 – 1662) are contribuții importante în privința modului de adaptare a versurilor în limba engleză la cântul vocal (în „aires" – arii), fapt vizibil și în muzica de teatru (cea mai cunoscută „masque" cu muzica lui este **Comus** de John Milton).

Matthew Locke (1630 – 1677) este apreciat drept cel mai important compozitor de operă al perioadei dinaintea lui Purcell (**Cupid and Death**, 1653), realizând totodată muzică pentru spectacole de teatru la cererea impresarului W. Davenant (**Macbeth** de Shakespeare și **Sieges of Rhodes** în colaborare cu H. Lawes și M. Locke), precum și multă muzică vocală, laică și religioasă, anthems.

John Blow (1649 – 1708), compozitor al Cappellei regale din Londra, a fost profesorul lui Purcell, căruia i-a supraviețuit, dedicându-i **Ode on the Death of Mr. Henry Purcell**, pe versuri de Dryden. El creează muzică pentru un gen nou, „masque de divertisment" (**Venus and Adonis**), multă muzică religioasă și ode ocazionale (**Salvator Mundi**, **Begin the Song**).

Henry Cooke (1616 – 1672), la fel ca urmașul său **William Croft** (1678 – 1727), reprezintă în muzica de orgă, muzica religioasă și miniatura vocală generația pregătitoare și contemporană cu personalități de seamă ale clasicismului englez din secolul al XVII-lea, Blow și Purcell.

Henry Purcell (1659 – 1695) are situația privilegiată a celei mai proeminente personalități engleze din epocă, înzestrat cu o prolificitate ce

își găsește egal în originalitatea expresiei. Inspirat și spontan în melos, Purcell reușește să utilizeze tehnica basului continuu într-o manieră proprie; totodată, el manifestă o deosebită abilitate în muzicalizarea limbii engleze, atât în muzica religioasă (60 de **Anthems**, imnuri, canoane sacre), cât și în cea vocală (ode, cantate, catches). Principalele sale reușite, care i-au asigurat perenitatea și faima, sunt legate de muzica de teatru unde, depășind genul cel mai răspândit al „semioperelor" (**King Arthur**, **The Fairy Queen**, **The Tempers**), creează prima operă engleză de anvergură în care se particularizează față de modelul italian – **Dido and Aeneas** (1689). Merite deosebite îi revin și în muzica instrumentală pentru felul în care depășește limbajul sonatei italiene (**12 Sonate a tre**), conturând ulterior, în acest gen, soluții proprii ca structură și limbaj (fantezii, pavane, uverturi, sonate), cu interesante combinații ce alternează tonalitățile majore și minore cu inflexiuni modale. Renumele său nu va fi depășit de contemporani ca **Jeremiah Clarke** (1673 – 1707) sau urmași ca William Boyce (1710 – 1779, muzică religioasă, masques, uverturi, opt simfonii), influențând însă compozitori germani înscriși în perimetrul cultural britanic – G.F. Händel și Christian Bach.

Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) poate fi revendicat pe drept cuvânt de către clasicismul englez, deoarece perioada de maturitate artistică, după 1712, a fost încadrată în acest perimetru cultural (naturalizat englez în 1726). Formația sa are, ca la începuturi, un destin asemănător cu cel al lui J.S. Bach (clavecinist, organist, compozitor), dar își modifică ulterior orizonturile prin călătoria întreprinsă în Italia (1706 – 1710). Contactul direct cu muzicienii italieni va marca evoluția sa în toate domeniile – muzică instrumentală, muzică de teatru. Legăturile sale cu Telemann și Matheson, la Hamburg, pălesc în fața personalității lui Arcangelo Corelli, Alessandro și Domenico Scarlatti, după modelul cărora compune primele cantate și opere (**Rodrigo**, **Agrippina**). După scurta perioadă de revenire în Germania, Händel regăsește la Londra ambianța operei italiene, căreia i se dedică începând cu **Rinaldo**. Din 1719 director al *Royal Academy of Music*, creează un mare număr de opere seria italiene, pastorale, pasticcio. Împreună cu Bononcini și Ariosti, deși cu rivalități manifeste, Händel transformă Londra într-o veritabilă citadelă a operei italiene, la

arta sa componistică adăugându-se cea a unor mari interpreți – sopranele Cuzzoni și Bordoni, castratul Senesino. Timp de peste zece ani creează lucrări a căror frumusețe și bogăție expresivă a fost din păcate uitată de urmași (**Il pastor fido**, **Teseo**, **Amadigi**, **Radamisto**, **Muzio Scevola**, **Floridante**, **Riccardo primo**, **Ottone**, **Flavio**, **Giulio Cesare**, **Tamerlano**, **Rodelinda**, **Scipione**, **Alessandro**, **Admeto**, **Siroe**, **Tolomeo**). Succesul operelor sale italiene pălește în polemica declanșată de Pepusch și Gay, cu opera-baladă **The Beggar's Opera** (1728), polemică asemănătoare cu cea a bufoniștilor, în Franța, împotriva lui Rameau. *Royal Academy of Music* falimentează, dar aceasta nu slăbește încrederea lui Händel în vitalitatea operei seria, impunându-l drept cel mai important creator de gen în epocă, până în 1741 (**Poro**, **Ezio**, **Arianna**, **Alcina**, **Arminio**, **Berenice**, **Faramondo**, **Serse**, **Imeneo**, **Deidamia**). După 1738, Händel optează pentru formula oratoriului al cărui model, preluat de la Carissimi, îl transformă într-o formulă tipic britanică. Forța dramatică a oratoriilor sale, cu text englez și subiecte alese din **Vechiul Testament**, i-a asigurat un cert impact asupra publicului, continuat astfel de posteritate (**Saul**, **Israel în Egipt**, **Belshazar**, **Jephta**, **Alexander Fest**, **Semele**, **Messiah**). Personalitatea compozitorului se impune și în domeniul muzicii instrumentale (sonate a tre), orchestrale (Concerte grossi, suitele **Muzica apelor**, **Focuri de artificii**, scrise pentru execuție în aer liber, Concerte pentru orgă) și vocale (cantate, lieduri, songuri și chansonuri). Spiritul gândirii händeliene se dovedește, prin luxurianta sa înfățișare, mult mai receptiv la imaginea presupusă de estetica Barocului decât contemporanul său, J.S. Bach. Prin această orientare este mai legat de trecutul epocii, fără a prevedea direcția afirmării Clasicismului.

Și **Johann Christian Bach** (1735 – 1782), ultimul descendent al lui J.S. Bach, este cuprins, prin creația sa de maturitate, în perimetrul clasicismului englez. Ca și Händel, beneficiază de un important contact cu arta italiană, fiind un timp organist al catedralei din Milano. După o perioadă în care este captat de muzica religioasă, începe să creeze muzică de teatru, reprezentată la Torino, Milano și Neapole. Stabilit în 1762 la Londra, fondează împreună cu K.F. Abel

una dintre primele forme organizate de concerte publice „Bach-Abel Concerts” și își reprezintă operele la *King's Theatre*. Întâlnirea cu Mozart (1764) este importantă pentru tânărul compozitor austriac. Stilul lui J.Chr. Bach se remarcă prin trăsăturile caracteristice Clasicismului de sinteză (vienez-italian-francez), în claritatea structurilor și expresia muzicală (opere, pasticcios, cantate, muzică religioasă, 19 simfonii, concerte, uverturi, sonate pentru pian și pentru diferite formații instrumentale).

Thomas Arne (1710 – 1778), contemporan cu Händel și J.Chr. Bach, s-a bucurat de celebritate în epocă datorită accesibilității muzicii sale și unei abile publicități ce i-a permis să fie comparat cu cei doi maeștri, în domeniul teatrului, muzicii sacre și muzicii instrumentale. A rămas cunoscut prin imnul patriotic **Rule Britania**, finalul operei sale **Alfred** (din cele 50 de opere cea mai cunoscută fiind **Love in a village**, ballad-opera), muzică de scenă, oratorii – **Abel**, **Judith –**, melodii, muzică instrumentală. Clasicismul englez a cunoscut o treptată asimilare a tendințelor europene, păstrându-și în secolul al XVIII-lea un profil distinct care, în perioada următoare, va păli considerabil. Ultimul mare eveniment englez al secolului XVIII va fi invitarea lui Haydn, care dedică britanicilor celebrele sale Simfonii londoneze.

ROMANTISMUL

REPERELE ESTETICE ȘI MUZICALE ÎN SEC. XIX

Curent literar artistic, care continuă și împlinește tendințele filosofiei Iluminismului, precum și căutările de expresie artistică conturate în secolul al XVIII-lea, Romantismul a fost deja definit încă din primele ediții ale **Dicționarului Academiei Franceze**, în preajma afirmării noii orientări, drept un termen care desemnează locuri și peisaje ce amintesc de descrieri din poeme și romane. Romantismul situează în prim-plan sensibilitatea și imaginația, prin care se depășec tendințele raționalismului. Scriitori și artiști tind să eludeze regulile și caracteristicile de stil deja stabilite prin gândirea și estetica Barocului continuat de Clasicism. Astfel, subiectele inspiratoare aprofundează sondarea sinelui, ca și redescoperirea trecutului legendar sau a specificului național, readucându-se, spre prezentul epocii, arta cavalerească și sugestiile tematice ale unui Ev Mediu imaginar. Se poate spune că romantismul muzical urmează întru câtva celui literar, fiind însoțit de romantismul artelor plastice, cu anumite atribute de afirmare începând prioritar în muzica germană, urmată de cea franceză. Printre particularitățile Romantismului putem desprinde **Subiectivismul**, ca principală dimensiune a personalizării expresiei, **Tendința de eliberare** din strictețea formelor clasice, inspirația fiind predominantă regulilor, **Exacerbarea sentimentelor** care determină îndrăzneala sonorităților, efuziunile lirice ignorând rigoarea, **Descoperirea sentimentului naturii**, implicit a **nocturnului**, prin reconfigurarea ei asumată de creator ca personaj, pelerin romantic, **Deschiderea spre fantastic**, spre universul insondabil al miracolului, precum și confruntarea dintre divin și demonic. Putem deosebi mai multe tendințe romantice, cum ar fi **Romantismul paseist**, conservator, contemplativ, sau **Romantismul voluntar**, eroic, național. În cadrul comportamentelor romantice se desprind de asemenea **Relațiile în succesiune**, **Experiența trăirii**, **Omul fluent**, **Tendința spre universalitate**, **Complexul problematic hamletian și faustic**. Datorită acestei noi orientări, devine plauzibilă **evadarea din realitatea concretă** (ficțiune, mit, legendă, vis), **din ordinea spațială** (exotism) și **temporală** (trecutul îndepărtat, viitorul utopic).

În acest ansamblu de idei, Muzica va fi considerată, după spusele esteticianului Tudor Vianu, categoria tuturor artelor, Imanuel Kant situând-o la egalitate cu pictura, iar Novalis emițând sintagma **Musik, Plastic und Poesie sind sinonimen** (Muzica, artele plastice și poezia sunt sinonime).

Romantismul muzical austro-german

PREMISE COMPONISTICE

Trebuie atent observată perioada care pregătește configurarea romantismului în muzica germană, deoarece deja numeroși compozitori, astăzi oarecum uitați, au asigurat în avans conturarea ideilor specifice noii perioade, cultivând elemente tematice, de limbaj, genuri și idei ce își vor găsi apoi afirmarea prin personalități artistice superioare. Meritele lor reprezintă acea tranziție care coexistă cu ultimele două decenii ale clasicismului austro-german, asigurând astfel ideea de continuitate a artei componistice.

Compozitor și dirijor, **Johann Rudolf Zumsteeg** (1760 – 1802) s-a format la Karlsschule din Stuttgart și, ca prieten al lui Friedrich Schiller, a compus mai multe cântece, în 1782, pentru piesa **Die Räuber**. Violoncelist și capelmaistru în orchestra Curții de Würtemberg, a fost autor de cantate spirituale, opere și singspiel-uri, muzică instrumentală și muzică de scenă, în special pentru **Hamlet** și **Macbeth** de Shakespeare, cucerind celebritatea în postura de compozitor de balade pe texte de Goethe (**Colma**, 1793) și Bürger (**Lénore**, 1798), ce au exercitat în epocă o mare influență. În acest domeniu, ca și în acela al liedului, Zumsteeg apare ca un important predecesor al lui Schubert.

Pianist și compozitor austriac, **Johan Nepomuk Hummel** (1778 – 1837) a studiat la Viena cu Mozart, care l-a găzduit în propria-i casă (1786 – 1788) și l-a recomandat pentru primul său concert în 1787. A susținut turnee în Germania de nord, la Copenhaga, în Scoția, la Londra (unde în 1792, a apărut în același concert cu Haydn). Și-a continuat pregătirea cu Albrechtsberger și Salieri, s-a împrietenit cu Beethoven și s-a impus ca unul dintre cei mai importanți pianiști ai

epocii. Concertmaistru al prințului Esterházy, Hummel a ocupat acest post până în 1811 când a reluat cariera de pianist, în paralel cu cea de capelmaistru la Stuttgart și Weimar. Ca pedagog al pianului, Hummel i-a avut elevi, printre alții, pe C. Czerny, F. Hiller, F. Mendelssohn și S. Thalberg. În postura de compozitor, a scris pentru pian, abordând aproape toate genurile instrumentale și vocale, cu excepția simfoniei. Primele lucrări sunt ancorate în clasicismul vienez (Mozart, Haydn), în timp ce ultimele tind spre romantismul anilor '30 (Chopin). A lăsat foarte multe piese pentru pian, concerte (șapte pentru pian și unul pentru trompetă), muzică de cameră, opere (printre care **Mathilde von Guise** și **Die Rückfahrt des Kaisers**), muzică religioasă. **Metoda pentru pian** (1828) a fost de o importanță considerabilă pentru pianistica romantică din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822) este o personalitate originală ca scriitor și compozitor german. Fiind atras de muzică, pe care o studiase în special cu organistul Podbielski, renunță la cariera de magistrat și devine dirijor la teatrul din Bamberg (1808 – 1813), apoi la Dresda. Revine la magistratură, la Curtea de apel din Berlin, unde a rămas până la moarte, fără să fi abandonat însă pasiunea pentru muzică. Celebru pentru **Povestirile fanstastice**, Hoffmann a fost un compozitor abil în genuri diferite, ca opera, muzica sacră și muzica de cameră și simfonică (în special cinci sonate pentru pian, o Simfonie). Stilul inițial impregnat de conservatorism a evoluat spre exprimarea fantasticului și magiei (**Ondine**, premieră în 1816, la Berlin), prefigurare a operei romantice, ilustrată prin **Freischütz** de Weber.
Diversitatea talentelor sale este exaltată de doctrinele noi și de fascinația pe care o exercită asupra sa suprapunerea parțială a realului cu imaginarul, prin mitul lui Don Juan. Fascinat de Mozart (și-a preschimbat prenumele Wilhelm în Amadeus), apărător înflăcărat al lui Beethoven, pe care îl consideră compozitor romantic prin excelență, în creația lui literară, Hoffmann a rezervat un loc amplu muzicii în articolele despre Gluck, Mozart, Beethoven, Sacchini, Spontini etc. și în notele critice despre creațiile lui Beethoven, Boieldieu, Gluck, Méhul, Paer, Spohr, Spontini. În **Povestirile** sale, sau **Părerile despre viață ale motanului Murr** (Berlin 1819 – 1821),

îl aduce pe muzicianul Johannes Kreisler, dublură a lui însuși, extravagant și genial. A tradus în germană **Metoda de vioară** a lui Rodé, Kreutzer și Baillot (Leipzig, 1814) și libretul operei **Olimpia** de Spontini. Considerând muzica un limbaj superior cuvintelor, o definește ca fiind cea mai romantică dintre arte, ca o „emanație a naturii", ce nu are ca limită decât infinitul.

Creația lui literară, mai mult decât aceea muzicală, a influențat compozitorii romantici: Schumann a transpus pentru pian personajul Kreisler în **Kreisleriana**, iar Offenbach a utilizat realismul lui fantastic în **Povestirile lui Hoffmann**. Berlioz, în **Benvenuto Cellini**, face dese referințe la Hoffmann, pentru a exalta puterea imaginației.

Pe plan estetic, acest preromantic, asemenea lui Novallis, va expune ideea supremației tematicii față de mijloace, spunând: *Nu știu dacă va fi o nuvelă, un tablou sau o simfonie creația pe care intenționez să o realizez*.

Ludwig Spohr, compozitor, dirijor și violonist (1784 – 1859), din 1779 a fost membru al cappelei Curții din Brunswick, al Curții din Gotha, apoi a fost dirijor la *Theater an der Wien* la Viena, perioadă în care a compus creații muzical dramatice, precum **Faust** (Praga, 1816, operă care nu apelează la scrierea lui Goethe), **Jessonda** (1823). Considerat cel mai important violonist german a compus **Concertul pentru vioară op. 47, „in modo di scena cantante"** (1816) și a dirijat **Olandezul zburător**, apoi **Tannhäuser** de Wagner. Compozitor fecund, a scris 10 simfonii, 17 concerte pentru vioară și patru pentru clarinet, un celebru **Concert cvadruplu pentru cvartet de coarde și orchestră**, muzică de cameră, lieduri, oratorii și 10 opere, devenind unul dintre principalii reprezentanți ai Romantismului timpuriu german, în spiritul lui Mendelssohn. Contribuțiile sale sunt importante în domeniul violonisticii. Menționăm metoda sa de vioară (**Violinschule**, 1832) și o interesantă sugestie legată de muzica programatică, în sensul utilizării, poate pentru prima dată, a tehnicii Leitmotivului, preluat ulterior de Wagner.

Pentru o întreagă perioadă aparținând planului secund, ca personalitate, **Carl Friedrich Zelter** (1758 – 1832) a reprezentat o anumită opinie a acestor compozitori atât în domeniul ideilor,

interpretării, cât și în cel al didacticii ce pregătește noi generații. Faima sa provine și de la relația de reciprocă prietenie cu Goethe, al cărui confident, sfătuitor și consilier muzical a fost multă vreme. După un timp în care practică interpretarea, Zelter se îndreaptă spre pedagogie și, în 1784, contribuie la fundarea la Berlin a Sing-Akademie, devenită model pentru muzica religioasă. I se datorează relansarea oratoriilor lui Händel, motetelor și oratoriului **Mathäus Passion** de Bach, oratoriilor de Haydn, **Recviemului** de Mozart. Profesor la Akademie der Künste din Berlin, a avut printre elevii săi pe A.W. Bach, Eduard Grell, A.B. Marx, Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai și G.W. Teschner. Corespondența cu Goethe este foarte amplă și interesantă. A contribuit la reprezentarea lui **Freischütz**, în 1821, și a lui **Matthäus Passion** de Bach, în 1829. Zelter reprezintă o contribuție aparte în istoria afirmării genului de lied, gen în care a compus 210 *solo lieder* (75 pe texte de Goethe) ca și muzică de scenă pentru **Götz von Berlichingen**. I-a admirat pe Beethoven, Weber și Berlioz, ignorându-l însă pe Schubert.

Un destin paralel de plan secund este reprezentat și de **Heinrich Marschner** (1795 – 1861), a cărui carieră a debutat sub influența lui Beethoven, urmându-l apoi pe Weber. După mai multe lucrări muzicale, cunoaște succesul cu opera **Der Vampyr** (1828), urmată de **Hans Heiling** (1833) considerată capodopera sa. Cu toate succesele sale, renumele a scăzut până la un cvasianonimat. A fost remarcat de Wagner care, dirijându-i la Dresda opera **Kaiser Adolph** (1845), a devenit interesat de muzica sa, preluând modelul pentru **Olandezul zburător** după **Der Wampyr**.

DIVERTISMENTUL ROMANTIC VIENEZ

Josef Lanner (Viena 1801 – 1843), director al muzicii de bal la Curtea imperială, a dat o amploare deosebită valsului vienez, care odată cu el a devenit o suită de patru sau cinci valsuri, de o eleganță rafinată, cu introducere și coda. Împreună cu Johann Strauss tatăl, a pus bazele genului. Lanner și-a numit primele valsuri „ländler”. Johann Strauss-tatăl și fiul au fost, fiecare în vremea lui, „regi ai valsului vienez”.

Johann Strauss-tatăl (1804 – 1849), împreună cu prietenul său Lanner, a înfiinţat un cvartet care a devenit treptat orchestră pentru baluri, braserii sau concerte de promenadă. Considerat „regele valsului”, călătoreşte enorm şi este invitat la curţile princiare, fiind consacrat oficial director al balurilor Curţii imperiale de la Schönbrunn. Creaţiile sale sunt în exclusivitate lucrări de dans şi de divertisment, valsuri, polci, galopuri, cadriluri, marşuri.

Johann Strauss-fiul (1825 – 1899), şef al muzicii municipale din Viena, a întreprins numeroase turnee în Europa, secondat de fraţii săi Joseph şi Eduard. Offenbach îl va incita să scrie operete, printre care **Liliacul** (1874), **O noapte la Veneţia** (1883), **Voievodul ţiganilor** (1885), **Sânge vienez** (1899). Emblematicul vals **Frumoasa Dunăre albastră** reprezintă chintesenţa muzicii vieneze de divertisment, marcând întreaga muzică a epocii.

PRIMA GENERAŢIE COMPONISTICĂ ROMANTICĂ

Carl Maria von Weber (1786 – 1826) a fost creator de opere – **Peter Schmoll und seine Nachbarn**, **Silvana**, **Abu Hassan** (1811), **Freischütz** (1821), două simfonii, muzică de scenă pentru piesele **Turandot** de Schiller (1809, cu teme care au inspirat **Metamorfozele** de Hindemith un secol mai târziu), **Preciosa** de P.A. Wolff (1820), lieduri, trei Concerte şi Sonate pentru pian, **Cvintetul cu clarinet**, cantata **Kampf und Sieg**, **Trio pentru flaut, violoncel şi pian** (1819). Pentru pian, **Invitaţie la dans** (1819) şi **Konzertstück în fa minor pentru pian şi orchestră** deschid calea exprimării muzicale programatice. Împreună cu clarinetistul Heinrich Bärmann a realizat **Concertino pentru clarinet**, al cărui succes a determinat crearea a încă două concerte pentru clarinet, rămase în marele repertoriu. Ca dirijor, postură nouă ca profesie în epocă, Weber întreprinde turnee în Elveţia, la Praga, Leipzig, Dresda, Gotha, Weimar, Frankfurt, Nürnberg, Bamberg şi Berlin. Cea mai mare parte a scurtei existenţe a fost dirijor de operă; după moartea lui, un ziarist remarca faptul că el „cânta cu orchestra aşa cum face un virtuoz cu instrumentul său”. Weber a supervizat ca director reprezentarea la Praga a 62 de opere, scrise de mai mult de 30 de compozitori diferiţi. **Freischütz**, considerată prima importantă operă germană fantastică, s-a bucurat

de un adevărat triumf în întreaga Germanie, păstrându-și celebritatea până azi. A fost urmată de opera basm **Euryanthe** (Viena, 1823). După ce Weber dirijează **Anotimpurile** de Haydn și **Messiah** de Händel la Londra, primește o comandă pentru Covent Garden: **Oberon** (1826). Moare la Londra, puțin după premiera acestei ultime lucrări.
Mai tânăr decât Beethoven, mai vârstnic decât Schubert, se poate spune că o perioadă destul de lungă au fost contemporani. Weber, primul mare muzician romantic german nu și-a proclamat în mod deosebit o ascendență beethoveniană. Delimitarea sa de clasicismul vienez a fost radicală, preferând genul operei, concertului și variațiunii. Scena de la „Grota lupilor" din **Freischütz** este caracteristică pentru sugestia fantansticului romantic. Esteticianul Guido Adorno consideră că această scenă, „compusă din imagini, este aproape la fel de aluzivă ca un film, fiecărei imagini corespunzându-i o situație sau o apariție a fantomelor … în momentul în care a fost compus **Freischütz** era inventat caleidoscopul: unele dintre nevoile care au provocat această invenție se vor transforma în muzică". Reținem că Weber a fost unul dintre cei mai mari orchestratori, iar **Freischütz** apare ca o lucrare aproape fără precedent. Romantismul lui Weber, culorile orchestrale, simțul naturii și al fantasticului aduc în muzică marile spații, spectacolul naturii. În **Euryanthe și Oberon**, artistul deschide drumul pentru spiritul unui romantism cavaleresc și istoricizant, identificat și în alte lucrări de teatru muzical francez și italian. În postura de compozitor pentru pian și de virtuoz al pianului, Weber continuă aspirațiile de evoluție a tehnicii și expresiei provenind de la Clementi, Dussek, Hummel și chiar primele lucrări ale lui Beethoven. Valoarea creației sale și-a demonstrat dreptul la posteritate prin permanența repertorială a ultimelor două secole.

Mai tânărul său confrate, **Carl Loewe** (1796 – 1869), organist și cantor la Stettin, a cunoscut în epocă faima cu lucrările sale vocale în concerte la Viena, Londra, Scandinavia, Franța. În umbra marilor săi contemporani, rămâne ca autor a aproape 400 de lieduri și balade pentru voce și pian, cu o atmosferă ce amintește de tradiția populară cu acompaniament descripriv: **Erlkönig** după Goethe (compus la trei

ani după capodopera cu același nume a lui Schubert), **Herr Oluf**, **Ucenicul vrăjitor**, **Heinrich der Vogler**. Asemeni lui Schumann, a realizat un ciclu pe versurile lui Chamisso, **Dragoste de femeie** care, fără a atinge aceeași expresie subtilă, merită cunoscut. A scris și câteva opere, oratorii, cantate, motete.

Pe un plan secund, dar nu lipsit de importanță în componistica romantismului german, poate fi situat **Otto Nicolai** (1810 – 1849). Elev al lui Zelter, s-a apropiat de muzica italiană și a reprezentat în Italia mai multe opere ale sale. Ca prim-dirijor al Operei Imperiale, a pus bazele Concertelor filarmonice. Premiera operei **Nevestele vesele din Windsor**, după Shakespeare (1849), a fost singura creație capabilă să-i salveze numele de uitare, ca titlu permanent în teatrele germane, fiind una dintre cele mai valoroase lucrări bufe pe care a dat-o Germania în secolul al XIX-lea. Nicolai, profesionist de elită, a mai scris muzică religioasă, coruri, lieduri, pagini instrumentale și două simfonii. Datorită refuzului său, directorul de la Teatro alla Scala din Milano i-a propus lui Verdi libretul operei **Nabucco**.

Din aceeași generație cu Nicolai și în aceeași relație cu posteritatea, **Friedrich von Flotow** (1812 – 1883) s-a format ca muzician la Paris, ceea ce explică și maniera muzicii. Esențialul creației sale îl constituie cele 40 de partituri lirice, dar calitatea inspirației melodice nu răspunde teatrului muzical romantic, mai ales privind forța dramaturgiei muzicale. Printre operele sale, aproape toate uitate acum, amintim **Naufragiul Meduzei** (1839), **Alessandro Stradella** (1844) și, mai ales, **Martha** (1847), care l-a impus în întreaga Europă cu un succes stabil. **Umbra** (1870), lucrare mai târzie, a fost considerată drept capodopera de maturitate a lui Flotow, alături de muzică de scenă, balete, melodii, muzică instrumentală. În felul său, Flotow a asigurat continuitatea spectacolului liric ca un fond al apariției capodoperelor contemporanilor săi, Bellini, Verdi, Wagner sau Gounod.

În primele trei decenii ale secolului, un alt nume se impune însă, marcând pregnant istoria muzicii romantice. Pentru **Franz Peter Schubert** (1797 – 1828) există o oarecare ezitare între moștenirea clasică și caracteristicile primei generații romantice. Totuși, temperamental și estetic, considerăm că este mai aproape de a doua

ipostază, deși contemporaneitatea cu Beethoven a fost întotdeauna un prilej de meditație. Poate fi privit uneori ca ultimul dintre marii muzicieni clasici vienezi, după Joseph Haydn și Mozart. După primele semne de excepțională muzicalitate, Schubert a primit o oarecare educație la Stadtkonvikt, școală în care erau formați micii cântăreți și care era anexată Universității. Din această perioadă se păstrează aproape o sută de lucrări care merg până la **Simfonia nr. 1**, 10 cvartete de coarde, uverturi, numeroase dansuri, relativ puține lieduri. Formația lui teoretică de compozitor a completat-o sub îndrumarea lui Salieri, realizând o cunoaștere perfectă a bazelor artei sale. În 1814 creează prima capodoperă în domeniul liedului romantic, **Gretchen am Spinnrade** („Margareta torcând"), urmată, în 1815, de capodopera, tot pe text de Goethe, **Erlkönig** („Regele ielelor"). După Mozart, căruia i se aseamănă în spontaneitatea inspirației melodice, Schubert este primul mare compozitor care a trăit doar din creație. **Cvintetul D.667, Păstrăvul**, sau chiar remarcabilul **Octet în fa, D.803**, (1824), răspunde din plin unor căutări formale avansate ori unei necesități interioare de expresie, așa cum se va întâmpla în ultimele cvartete – mai ales **Cvartetul în re minor, „Fata și moartea", D.810** (1824) și în **sol major D.887** (1826) –, în ultimele simfonii, în marile sonate pentru pian și în vastele cicluri de melodii.

În primăvara anului 1823, ales membru al Societății Muzicale din Styria, a trimis ca mulțumire primele două mișcări din **Simfonia în si minor**, păstrând, cu toate acestea, în posesia lui a doua pagină, incompletă, a Scherzoului. Acesta este punctul de plecare al unei enigme, neelucidate întru totul până astăzi, referitoare la „Simfonia neterminată". Dar succesul său este lipsit de încă un element determinant: reușita în domeniul teatral, singura pe care o considera capabilă de a-i asigura popularitatea în rândurile unui public larg. Din mai multe opere și singspiel-uri scrise până în 1823, data ultimei și celei mai vaste încercări, **Fierabras**, una singură, **Die Zwillingsbrüder** („Frații gemeni"), a fost reprezentată, ca și spectacolul muzical **Die Zauberharfe** („Harpa fermecată"), pentru care Schubert a scris o muzică de scenă pe prototipul ideii de „teatru muzical" și, asemenea lui Mozart, cu o valoare inițiatică. **Uvertura** a fost reluată pentru muzica de scenă la piesa **Rosamunda**.

Amintim opera **Alfonso e Estrella**, reprezentată de Liszt abia în 1854, la Weimar. În 1839, Robert Schumann a găsit o copie a **Simfoniei a IX-a** și a prezentat-o în primă audiție la Leipzig, sub bagheta lui Felix Mendelssohn Bartholdy. În ultimii ani de viață se impune un important ansamblu de sonate pentru pian, urmate, în 1827, de două celebre serii de **Impromptu-uri**. Ultimul **Cvartet în sol major**, cu o sonoritate inedită prin folosirea tremoloului, a fost compus în câteva zile, în iunie 1826: o singură mișcare va fi ascultată de autorul ei în timpul vieții, la începutul celebrului și unicului concert cu lucrările sale (26 martie 1828). Posteritatea schubertiană s-a bazat primordial pe producția lui de melodii; succesul fulgurant al **Simfoniei în si minor** va impune numele lui în domeniul orchestral. Simfoniile din prima perioadă nu au ajuns la public decât spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Schubert este desigur cel mai fecund, mai inovator dintre marii romantici ai începutului de secol XIX. Se observă aceasta la o aprofundată cercetare cu privire la sonată, cvartet, simfonie. Muzica religioasă îi datorează contribuții esențiale, apreciabile atât din punct de vedere cantitativ, cât și calitativ. Creația lui Schubert cunoaște trei etape cu importanță și semnificație diferită: cea a creației juvenile, foarte spontane, începând de la **Simfonia a II-a**; maturizarea, care pornește de la **Quartettsatz în do minor** și ajunge la **Simfonia în si minor**, însumând mai multe sonate și alte proiecte simfonice și pianistice (**Wanderer-Fantasie**, o sonată ciclică în patru mișcări neîntrerupte, veritabilă formă lisztiană, ceea ce face din ea prima dintre „marile sonate”); ultima etapă, începând din 1824, vădește posesia unei tehnici pe care și-o făurea cu fiecare piesă, Schubert ducând la bun sfârșit încercările cele mai vaste, mai întâi prin intermediul sonatei (10 capodopere în mai puțin de cinci ani), a duoului, trioului, cvartetului, octetului și simfoniei. Lucrarea fundamentală, **Simfonia a IX-a în do major**, numită și **Marea simfonie**, reprezintă emblema întregii opere a autorului, prin locul ei unic, apogeu al orchestratorului care, în pofida lipsei sale de practică în domeniul dirijatului, găsește culori și expresii în care orchestra este transparentă și omogenă. În afara liedurilor celor mai cunoscute, creația sa cuprinde mai mult de 600 de melodii pentru voce solo și în jur de 130 pentru ansambluri vocale. Schubert dă acea amploare și

strălucire genului care, până la el, era considerat minor, în afara unor pagini mozartiene sau a ciclului **An die ferne Geliebte** de Beethoven. După primele opusuri geniale, Schubert creează o exprimare nouă și desăvârșită. Cântărețul Michaël Vogl, prieten și principal interpret al lui Schubert, spunea că liedurile sale erau fructul unei „revelații divine", produse într-o stare de „clarviziune muzicală". O dovedesc și cele două mari cicluri: **Die schöne Müllerin** („Frumoasa morăriță") și **Winterreise** („Călătorie de iarnă"), la care se adaugă ultima culegere, **Schwanengesang** („Cântecul lebedei"), precum și seria de **Wilhelm-Meister-Lieder**, cu cele două părți ale sale – a Harpistului și a lui Mignon. Două mari lieduri târzii adaugă pianului, într-o manieră deosebit de orginală, un instrument de suflat: cornul, pentru **Auf dem Strome**, și clarinetul, pentru **Der Hirt auf dem Felsen**.
Asociațiile *Gesellschaft der Musikfreunde*, atât în Austria, cât și în Germania, sunt grupări din ce în ce mai numeroase și din ce în ce mai consistente, în cazul compozitorului luând numele de *Schubertiade*, menite a lărgi orizontul cunoașterii creației marelui romantic, a cărui influență va găsi ecou de-a lungul întregului secol.

În prima generație care aparține în întregime secolului XIX, **Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809 – 1847) beneficiază de o educație aleasă – contacte prestigioase (la Paris a studiat pianul cu Marie Bigot, interpreta preferată a lui Beethoven), interes pentru tradiția secolului precedent (datorită lui Zelter, care îi descoperă muzica lui Bach), frecventarea Academiei de Muzică și a Universității din Berlin (cursuri cu Hegel), preocupare de interpretare a muzicii (dirijor, pianist). Primele compoziții (simfonii, motete, studii pentru pian, lieduri etc.) îi impun numele de timpuriu, inițiind creații profesionale ca **Simfonia I** (1924), **Octetul**, muzica pentru **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare (1827). În 1829 dirijează **Mathäus Passion**, eveniment menit a redeschide interesul pentru creația lui Bach; călătoriile prin Europa sunt oglindite în lucrări celebre: **Concertul pentru vioară în mi minor** sau **Simfoniile italiană** (1833) și **scoțiană** (1842); respingerea **Simfoniei a V-a „Reforma"** îl dezamăgește în turneele sale de concerte, ca dirijor, la Paris, orientându-l spre Londra, unde prezintă prima audiție engleză a

oratoriului **Paulus** (1837). La Leipzig, în 1843, se inaugurează Conservatorul, la înfiinţarea căruia a contribuit predând compoziţia şi pianul. Mendelssohn a mai compus **Concertul pentru pian şi vioară**, două Concerte pentru pian, un **Concert pentru două piane**, prezente constant în repertoriu. Cu ciclul de şase caiete – **Cântece fără cuvinte (Lieder ohne Worte)** pentru pian, **Preludii şi fugi**, după modelul bachian – lărgeşte factura muzicii instrumentale. Se adaugă lieduri, duete, oratoriul **Elias** (1846). Excepţional înzestrat, cu o vastă cultură, a îmbinat fantezia şi libertatea. De asemenea, lui i se datorează faptul că Germania l-a redescoperit pe Bach. Mendelssohn a oferit publicului şi numeroase lucrări ale contemporanilor săi, printre care, prima audiţie a **Simfoniei a IX-a** de Schubert (1839). Originalitatea inspiraţiei, uşurinţa tehnicii, uneori privită cu neîncredere, alteori cu uimire, rafinamentul scriiturii (şi orchestraţiei), varietatea producţiei sale îi conferă statutul unuia dintre marii compozitori romantici de la începutul epocii. Sora sa, Fanny Mendelssohn, a fost de asemenea o interpretă şi o compozitoare deosebit de înzestrată, descoperirea moştenirii sale componistice urmând a fi preluată de posteritate.

Contemporan cu Mendelssohn, tot cu un destin tragic, caracteristic romanticilor, **Robert Schumann** (1810 – 1856) a evoluat într-un mediu sensibil faţă de artă. Lecţiile de pian cu Wieck îl conving de capacităţile muzicale şi creează pentru pian **Variaţiunile Abegg**, deja tipic romantice, **Papillons opus 2**, după romanul lui Jean-Paul Richter, **Carnavalul op. 9** şi **Studiile simfonice op. 13**. În paralel cu activitatea creatoare iniţiază redactarea publicaţiei *Neue Zeitschrift für Musik*, prin intermediul căreia a început asaltul „davidienilor" (*Davidsbündler*) împotriva „filistinilor" artei – cum îi considera pe Cramer, Czerny, Thalberg, Ruckgaber, Meyerbeer –, denunţaţi ca fiind pedanţi, conservatori, în comparaţie cu Mozart, Haydn, Beethoven. Publicaţia are o importanţă deosebită, Schumann devenind criticul epocii sale sub diferite pseudonime, semnând *Eusebius* (visător şi melancolic) şi *Florestan* (impetuos şi pasionat). În aprilie 1835 începe dragostea pentru Clara Wieck, pentru care scrie **Sonatele pentru pian**, o muzică debordând de pasiune. Vor urma capodopere ale literaturii pianistice romantice: **Fantezia op. 17**,

Fantasiestücke, **Noveletele**, **Scene de copii**, **Kreisleriana**, în care se afirmă forța viziunii sale, precum și profunzimea sentimentului poetico-romantic. Aceste capodopere sunt urmate de **Arabesca**, **Blumenstücke**, **Humoresca**, **Carnavalul din Viena op. 26**. Deschiderea poetică îl conduce spre genul liedului începând cu 1840 (136 dintr-un total de 246), printre care ciclurile **Dragoste și viață de femeie**, **Dragoste de poet**, **Liederkreis**, **Cei doi grenadieri**, **Myrten**, **Romanțe și Balade op. 45, 49 și 53**, o primă culegere de **Lieder und Gesänge**. 1841 poate fi considerat anul simfonic, când iau naștere **Simfonia I, Uvertură, Scherzo și Final**, **Fantezia pentru pian și orchestră** (devenită în 1845 celebrul Concert), **Simfonia a IV-a**. Urmează, în 1842, capodopere de muzică de cameră, **Cvartete op. 41**, **Cvintetul în mi bemol**, **Cvartetul cu pian**, opera **Genoveva** (lucrare care este un insucces). Caută echilibrul în alte lucrări pentru pian (**Viziuni din Orient**, **Album pentru tineret**) și uvertura **Manfred**. Urmează, fără oprire, pagini diverse în 1849: lieduri pentru voce solo, duete, coruri, lucrări pentru pian, **Recviemul pentru Mignon**, **Recviemul op. 90**, **Concertul pentru violoncel**, **Simfonia a III-a, „Renana"**. Traseul creator este o perpetuă căutare în care Schumann pare a fi conștient de puținul timp care i-a mai rămas pentru a compune, trăind cu teama bolii nervoase care îl amenința. Scrie fără răgaz uverturi, lieduri, muzică de cameră (cele două **Sonate pentru pian și vioară**). O scurtă revenire a încrederii este reprezentată de **Concertul pentru vioară și orchestră**. După tragica sa dispariție, Clara va lupta pentru a impune definitiv creația soțului ei, un „romantic" în cel mai deplin sens al cuvântului, în același timp „poetic, pictural, muzical". Generozitatea și clarviziunea îi caracterizează dialogul cu epoca. Schumann este primul care a afirmat geniul lui Chopin, primul care a atras atenția asupra tânărului Brahms pentru apogeul componisticii romantice. Cultura și măiestria creatorului s-au îmbinat cu o personalitate unică, inconfundabilă. Parteneră de viață, interpretă inegalabilă, ea însăși compozitoare, Clara a onorat pe deplin ideea unui cuplu artistic de excepție în istoria muzicii.

ROMANTISMUL AUSTRO-GERMAN ÎN A DOUA PARTE A SEC. XIX

Unicitatea personalității lui **Richard Wagner** (1813 – 1883) reprezintă culminația teatrului muzical în mereu reînnoita încercare de a reflecta, prin acest gen complex, viața. În anii tineri, Wagner era autorul necunoscut al câtorva piese de teatru, lucrări pentru orchestră (**Simfonia**) sau pian, și a trei opere, cărora le scrisese și libretul, evidențiind proiectele unui geniu care își caută identitatea. După asimilarea modelelor repertoriului liric romantic italian și francez, precum și a modelelor clasice oferite de Gluck, apar primele creații – **Nunta** (1832, neterminată), **Zânele** (1834) și **Interdicția de a iubi** (1836). Continuă apoi cu realizarea proiectelor deja acceptate de teatre, **Rienzi** (1840), **Olandezul zburător** (1841) și **Tannhäuser** (1845). Este perioada primelor succese publice, a primelor experiențe personalizate și forjării unor principii de teatru muzical. Următoarele opere îmbină istoria și mitologia germană (cea mai interesantă fiind prima idee despre **Nibelungii**, 1847). Wagner scrie totodată, poate pentru a-și limpezi ideile, eseuri teoretice (**Arta și revoluția**, **Opera de artă a viitorului**, **Opera și drama**) și prezintă **Lohengrin** la Weimar (1850). Treptat, reia proiectul Nibelungilor și îi dă forma definitivă, de neobișnuită și ambițioasă amploare: trei zile de spectacol precedate de un prolog (1851), teminând mai întâi poemele: **Aurul Rinului**, **Walkyria**, **Siegfried și Amurgul zeilor**. Viața sa sentimentală este intersectată de idila cu Mathilde Wesendonck, care conturează un nou orizont tematic, cel al povestirii despre iubirea dintre **Tristan și Isolda**, la care Wagner începe să lucreze concomitent cu **Inelul nibelungului**, gândind deja schițele pentru **Parsifal**.

Opera **Tristan și Isolda** reprezintă o perioadă extrem de importantă în viața lui Wagner, căci lucrarea marchează conștientizarea orizonturilor deschise muzicianului de revelația geniului său. Lectura lui Schopenhauer îi descoperă posibilitatea unui sistem existențial. Brusc, suspendă elaborarea lui **Siegfried** și se consacră operei **Tristan**, iar, pentru Mathilde, compune pe versurile ei un ciclu pentru voce și pian, **Wesendonck Lieder**, lucrare mai apoi orchestrată, devenind astfel, alături de Berlioz, creatorul unui nou

gen vocal-simfonic – liedul cu acompaniament de orchestră. Muzica sa începe să fie apreciată de noile generații de artiști parizieni (Baudelaire, Gounod, Reyer, Théophile Gautier, Catulle Mendes) care au recunoscut geniul lui Wagner, ceea ce îi consolidează eforturile în vederea realizării proiectului său mult visat, cel al unui „teatru de festivaluri" (*Festspielhaus*), destinat reprezentării **Inelului nibelungului**, cu sprijinul regelui Ludovic al II-lea al Bavariei. Compozitorul termină unica sa operă comică, **Maeștrii cântăreți din Nürnberg**, prezentată în premieră la München în 1868. Este momentul în care, pentru aniversarea soției lui, Cosima Liszt, Wagner a creat giuvaerul orchestral, sub forma unei serenade, **Idila Siegfried**, una din puținele pagini orchestrale autonome, destinate interpretării în concert. În 1871, Wagner s-a hotărât să-și stabilească teatrul la Bayreuth și, cu sprijinul regelui Bavariei, a pus temelia (1872) acestui reper mondial al artei lirice. Primul Festival de la Bayreuth (1876), consacrat **Inelului nibelungului**, are un rezultat material dezastruos. Wagner își împarte timpul între Bayreuth și Italia, compunând **Parsifal** și scriind eseuri (**Religie și artă**, **Eroism și creștinism**). După premiera cu **Parsifal** (Bayreuth, 1882) moare câteva luni mai târziu la Veneția.

În calitate de creator al esteticii unei „Muzici a viitorului", Wagner considera teatrul liric ca un proces inițiatic – ideea de „joc scenic solemn sacru" (*Bühnenweihfestspiel*). Fuziunea dintre diferitele arte (poezie, muzică, teatru, dans, imagine scenică) dezvoltă ideea sincretismului prin care Wagner a încercat să definească estetica sa teatral-muzicală, alchimie în care textul devine muzică, muzica acțiune, acțiunea teatru. Wagner a fost probabil primul compozitor care și-a scris singur libretele, obținând unitatea gândirii creatoare. Compozitorul a renunțat progresiv la împărțirea lucrărilor în arii, recitative și ansambluri, pentru a respecta continuitatea dramei. Ca limbaj, el concepe melodia continuă, discurs în ample spații de timp. Alternanța ritmurilor este cea care va structura partitura dramei muzicale. Din acest punct de vedere, ritmul frazei muzicale este legat de cel al frazei scrise. Alternanța sonorităților, a consoanelor și vocalelor, propria sonoritate a frazei determină tratarea ei muzicală – pleonastică, complementară sau contradictorie –, transformând chiar și textul într-o veritabilă partitură.

Muzical, preludiile și uverturile rezumă acțiunea trecută sau viitoare, pregătesc un climat, anunță un personaj, o idee sau un eveniment. În logica expresiei, rolul preponderent revine **leitmotivului** sau **motivului conducător**, reprezentând idei, simboluri, personaje, sentimente, obiecte, situații, exprimate de o temă, uneori de câteva sunete, un acord, o tonalitate sau o structură ritmică, susceptibile de a suporta tot atâtea modificări necesare pentru a traduce muzical evoluția unui gând. Unii analiști au văzut în acest sistem un veritabil limbaj paralel cu repere memnotehnice, utile pentru a contura psihologia eroilor și evoluția dramaturgiei muzicale. După **Olandezul zburător**, **Tannhäuser** și **Lohengrin**, numărul din ce în ce mai mare al leitmotivelor are drept consecință diversificarea funcțiilor lor în relație cu limbajul său orchestral. Ca orizont timbral, Wagner folosește orchestra beethoveniană, cu o creștere a ponderii alămurilor și masivității ansamblului. Din perspectivă vocală, primatul orchestrei a determinat opinia ironică, drept care operele sale ar fi „simfonii cu voce". Forțarea declamației recitativice, marile fraze solicitând efortul interpreților, determină o specializare de execuție diferențiată în cadrul artei lirice și o cantonare sectară a repertoriului Wagnerian, dar nu și dispariția sa din literatura repertorială a unor mari teatre de operă. Importantă este și evoluția limbajului armonic, receptând noutăți propuse de contemporanii săi (Liszt, Schumann). Un reper al acestei evoluții este muzica la **Tristan și Isolda**, în care exacerbarea cromatismului conferă discursului muzical o animație constantă. Sincretismul implică vizualizarea în plan secund, ca un raport dialectic între muzică și text, evidențiat prin punerea în scenă. Instrumentul original pe care l-a creat pentru spectacol, Teatrul de la Bayreuth, i-a oferit lui Wagner ocazia de a gândi astfel concret teatrul-muzical. Geniul său atinge noul, pe toți parametrii artei secolului romantic, spre un viitor mereu supus schimbărilor. Este chiar istoria centenară a superbelor festivaluri de la Bayreuth, acest unic templu fascinant al liricii wagneriene înscris cu majuscule în ceea ce artistul numise „Opera de artă a viitorului".

Între cei mari ai secolului XIX austro-german, **Johannes Brahms** (1833 – 1897) este unul dintre principalii compozitori pe care se bazează repertoriul romantic. Începuturile oarecum obscure de

muzician, în care primează abilitățile pianistului și o ferventă pasiune pentru compoziție, beneficiază de sfaturile lui Eduard Marxsen, care l-a format pe Brahms în cultul lui Bach, Mozart și Beethoven. Întâlnirea cu violonistul Eduard Reményi, coleg al ilustrului Joseph Joachim, îi descoperă orizontul muzicii țigănești care, alături de cultura clasicilor, va rămâne o caracteristică a exprimării sale componistice. Cunoaște pe Liszt, apreciază muzica lui Schumann, pregătindu-se pentru legendara întâlnire cu acesta (1853). După ce i-a prezentat **Sonata în do major op. 1**, Schumann avea să scrie un articol vizionar în *Neue Zeitschrift für Musik*, anunțând apariția unui geniu printre tinerii muzicieni. Datorită lui Schumann, au fost editate primele sale compoziții. După dispariția tragică a mentorului său, prietenia care îl lega de Clara Schumann avea să dureze întreaga viață. Ca interpretă, marea pianistă a contribuit la propagarea muzicii sale.
O succesiune de proiecte fără mare efect îl determină să părăsească un timp muzica orchestrală în favoarea liedului și a muzicii de cameră. În 1862, Brahms a beneficiat la Viena de o primire care i-a depășit așteptările, mai ales din partea celebrului critic Eduard Hanslick. Aici s-a impus prin numărul concertelor și propriile compoziții, i-a cunoscut pe Wagner și pe „regele valsului", Johann Strauss. Din această perioadă de intensă activitate datează **Variațiunile pe o temă de Händel**, **Recviemul german** și **Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră**. În 1872, numit director la „Societatea prietenilor muzicii" din Viena, scrie **Variațiunile pe o temă de J. Haydn**, **Simfonia I în do minor**, **Simfonia a II-a în re major**, **Concertul în Re major pentru vioară**, **Sonata I pentru vioară și pian** și cele două **Rapsodii pentru pian**. De-a lungul anilor, Brahms a renunțat, ca interpret, la pian în favoarea dirijatului. În 1874, regele Ludovic al II-lea al Bavariei i-a decernat Ordinul Maximilian, în același timp cu Richard Wagner, ceea ce dă măsura reputației pe care o cucerise Brahms. Universitatea din Breslau îl numește *Doctor Honoris Causa*, compozitorul mulțumind cu **Uvertura academică**, creată în anul următor, ca și **Uvertura tragică**. Colaborarea cu celebrul dirijor Hans von Büllow a lansat emblema celor „trei B" (Bach, Beethoven, Brahms). **Simfonia a treia în fa major**, **Simfonia a patra în mi minor**, **Concertul nr. 2 pentru pian în**

si bemol major datează din acea epocă. La rândul său, asemenea lui Schumann, va descoperi un compozitor mai tânăr – Antónin Dvorák – pe care îl va ajuta să se afirme. În decursul anilor 1886, 1887 și 1888 apar **Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră**, **Sonatele pentru vioară în la major** și **re minor**, **Sonata nr. 2 pentru violoncel**, **al patrulea Trio**, un mare număr de coruri și cele 11 **Cântece țigănești**, singurele pe care Brahms avea să le mai scrie până la cele patru **Cântece serioase op. 121** (1896), cântecul său de lebădă. În ceea ce privește creația destinată pianului, mai pot fi menționate cele două cicluri de **Intermezzi** și **Capriciile op. 116 și 117**. Mai putem adăuga, în genul cameral, **Cvintetul în si minor op. 115** și **Trioul op. 114 pentru clarinet și coarde**. Brahms, ca și Mozart sau Weber, și-a întâlnit „clarinetistul" său, Richard von Mühlfeld, ceea ce explică de ce muzica lui de cameră este îmbogățită de **Trioul în la minor**, **Cvintet** și de două **Sonate cu clarinet**. Controverse astăzi uitate i-au opus pe susținătorii „muzicii viitorului" (Wagner și Liszt) celor pentru care marile forme instrumentale ale trecutului erau încă valabile. Legăturile evidente ale lui Brahms cu tradiția clasică au determinat astfel de rivalități. Tocmai aici există principalul argument al grandorii lui Brahms și al importanței sale pentru muzica secolului XX. Schönberg a subliniat-o, fiind primul care a revendicat pentru creația lui atât influența lui Wagner, cât și pe aceea a lui Brahms, realitate recunoscută, de asemenea, și de către George Enescu. În epoca sa, a fost aproape singurul care i-a consacrat un cult lui Haydn, iar seriile sale de variațiuni pe teme de Händel (pentru pian) sau de Bach (finalul **Simfoniei a IV-a**) au fost primele lucrări dedicate unor compozitori dispăruți de mult. Componistic, se remarcă la Brahms un simț al ordinii și al arhitecturii, o rigoare care evoluează în paralel cu o originalitate a discursului armonic și cu plenitudinea exprimării melodice condiționate de acesta. Complexitatea ritmicii, densitatea polifoniei, bogăția relațiilor motivice îi asigură aderența la generațiile succesive de interpreți și melomani. Admirat sau contestat, Brahms este un făuritor de capodopere în lumea muzicii dintotdeauna. Hamburghez de origine, artistul a devenit un vienez de vocație, înscriindu-se în stilistica epocii ca unul dintre cei mai profunzi continuatori ai lui Beethoven și Franz Schubert.

Se poate vorbi de o filiație brahmsiană și în ceea ce îl privește pe **Max Reger** (1873 – 1916) care, la vârsta de 23 de ani, i-a dedicat **Suita pentru orgă op. 16**. Profesor de orgă și de compoziție la Königliche Akademie der Tonkunst din München și, apoi, la Leipzig, lucrările lui au dezlănțuit ostilitatea membrilor „Noii Germanii" (Ludwig Thuille, Rudolf Louis și Max von Schillings), dar și admirația lui Richard Strauss. Cu acordul acestuia, va publica o serie de articole privitoare la estetica noii muzici. Creația lui Reger, deși inegală valoric, cuprinde toate genurile, cu excepția teatrului, dezvăluind o personalitate marcantă în care principalele referințe stilistice ar putea fi Beethoven, Schumann, cromatismul wagnerian și Brahms. Cele mai celebre lucrări sunt **Variațiuni și fugă, pe o temă de Telemann, op. 134** (1914) și **Variațiunile pe o temă de Mozart op. 132** (1914). Ca și pentru Bruch, importanța sa în epocă provine din soliditatea meșteșugului și din modul în care a asigurat, prin creație și pedagogie, continuitatea Școlii componistice germane.

Excepția, în acest sens, vine de la **Anton Bruckner** (1824 – 1896), care a avut geniul sintezei și originalitatea manifestării creatoare în domeniul simfonismului. Perioada tinereții este legată de studiile muzicale, în direcția interpretării muzicii de orgă, de asimilarea artei componistice și practica de învățător. La catedrala Sf. Florian a devenit organist, perioadă marcată de compunerea **Recviemului în re minor** și, mai târziu, a **Missei solemnis în si bemol**. Aceste lucrări au reprezentat o cotitură în viața și opera autorului ei. După ce este organist la Olmütz, apoi la Linz, primul contact cu arta wagneriană îl va avea în februarie 1863, prin premiera operei **Tannhäuser**. Apar noi lucrări, **Psalmul 146 pentru soliști, cor și orchestră**, **Cvartetul de coarde în do minor**, **Uvertura în sol minor.** Bruckner a realizat atunci **Simfonia întâi în fa minor** („de școală"), pe care o va scoate mai târziu din numerotarea definitivă, atribuindu-i, la sfârșitul vieții sale, simbolicul număr „zero"! Ca organist, a fost autorul unor lucrări liturgice – motete (cuprinzând **Ave Maria** la șapte voci, trei mise, între care **Marea Misă în fa minor** a fost primită cu căldură de Eduard Hanslick, care a comparat-o cu **Missa solemnis** de Beethoven).

Aceste momente preced **Simfonia I în do minor** (1865 – 1866), începutul unei epopei existențiale care își va afla izbânda mult după moartea compozitorului.
Ca profesor la Conservatorul din Viena și organist la Capela Imperială, îndoielile tinereții sunt înlocuite de decizia de a-și desăvârși opera, pregătit să treacă prin mari încercări pentru a-și împlini proiectul. La prestigiul său vor contribui și turnee organistice triumfale, în Franța, la Londra și în Bavaria, Elveția, Savoia. Istoricul primelor audiții va trece dintr-o extremă în alta, de la dezastrul **Simfoniei a III-a (**1877) la triumful **Simfoniei a VIII-a** (1892), fiind răsplătit cu titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universității din Viena.
După **Simfonia a II-a în do minor** va continua, fără întrerupere, elaborarea și remodelarea partiturilor. Cea mai mare parte a simfoniilor a cunoscut astfel două sau chiar trei redactări succesive, deseori foarte diferite, cărora li s-au adăugat diverse variante pentru părți izolate (texte apărute în *Ediția critică integrală*). Aceste remanieri sunt ecoul preocupărilor de perfecționare a lucrării (de mai bună profilare a unei teme sau de restrângere a formei, chiar cu inconvenientul de a face să dispară originalități prețioase).
Anton Bruckner s-a afirmat ca un romantic fundamental, un fiu al secolului său, prin situarea lui între Beethoven și Schubert, pe de o parte, Mahler și secolul XX, pe de altă parte. Inspirația de orientare mistică a fost o constantă a gândirii sale în toate simfoniile care răspund unei evoluții fără lacune, parcă fiecare sprijinindu-se pe precedenta, pregătind-o pe următoarea. Structura lor formală se supune principiilor fundamentale ale *unității interne* și, pe de altă parte, *tritematismului* mișcărilor de sonată, care, la fel ca succesiunea tempourilor, răspund unei preocupări primordiale față de contraste (momente viguroase sau epice încadrând un „grup de cânt" cu caracter liric). Nici durata lor (cu două excepții: simfoniile **a V-a** și **a VIII-a**), nici efectivul lor instrumental nu depășesc exemple anterioare. Compozitorul obține cu orchestra clasică efecte de amplă sonoritate, datorate unei tehnici moderne și unui instinct infailibil în alegerea și repartiția culorilor. Contribuie și interferența registrației de orgă vizibilă prin independența grupurilor orchestrale, care evoluează în blocuri, așa cum tot practicii organistice îi putem asocia modul de enunț al unei idei directoare, care îl aseamănă oarecum lui Schubert și Mahler.

În **Te Deum**, una dintre puținele creații liturgice de seamă, se eviden-țiază caracterul sacru prezent în simfoniile marii perioade (de la **a II-a** la **a IX-a**) reunit cu profanul, fenomen unic în literatura muzicală. Datorită acestei dualități, dar și scriiturii sale, Anton Bruckner atinge nivelul unora dintre cei mai mari poeți muzicali ai germanismului.
Într-o succintă privire asupra lucrărilor sale, în **Simfonia a doua**, denumită și „simfonia din Austria de Sus", numele este justificat de scherzoul în stil popular; în **Simfonia a treia** apare sinteza între inspirația epică beethoveniană și lumea nibelungilor, explicând dedicația către Richard Wagner, fapt ce a provocat ostracizarea din partea criticii tradiționaliste vieneze; **Simfonia a patra** își justifică subtitlul de *Romantica*, atribuit de compozitor însuși, care a proiectat fiecărei mișcări un program dominat de dragostea față de natură; **Simfonia a cincea** unește climatul religios cu lirismul vienez și oferă ca model arhitectura unei fugi duble; **Simfonia a șasea** este un ecou al ambianței idilice din care nu lipsește o atmosferă fantomatică; gloria în fața marelui public i-a adus-o **Simfonia a șaptea**, prin noblețea melodiilor sale și somptuozitatea orchestrației, la care se adaugă presentimentul morții lui Wagner, idolul său în artă, impresionant exprimat în Adagio; **Simfonia a opta**, poate cea mai vastă, cumulează trei elemente programatice: dangătul de clopot mortuar, la sfârșitul primei mișcări, descrierea rustică din scherzo și tema triplă, sugerând potențialul formei simfonice înseși. Dimensiunile primei mișcări din **Simfonia a noua**, dedicată „bunului Dumnezeu", anunță libertatea armonică (suprapunerea tuturor treptelor gamei diatonice) atinsă în punctul culminant din Adagio. În schițele finalului, la care muzicianul a lucrat până în ultima clipă a vieții sale, funcțiile tonale par suspendate. Cum ultima parte nu a mai fost realizată, s-a conturat ideea de a se adăuga, drept încheiere, pentru o continuare a tulburătorului și dramaticului Scherzo, **Te Deum**, expresiv legat de dedicația întregii lucrări. **Psalmul 150** (1892) și o ultimă serie de motete încheie periplul componistic brucknerian ca o rugăciune a acestui erou al liniștii romantice mereu căutate, poate niciodată atinse cu adevărat. Descoperirea muzicii lui Bruckner este o menire care a onorat activitatea unora dintre cei mai mari dirijori ai lumii. Încă nu se poate vorbi însă de o integrală cuprindere a acestei muzici enigmatic filosofice.

Unul dintre marii admiratori ai lui Anton Bruckner și cel mai important creator de lieduri din apusul romantismului, **Hugo Wolf** (1860 – 1903) este continuatorul destinului nefericit al lui Schumann. O carieră muzicală dependentă de mediul vienez, unde îi cultivă pe marii clasici, îl îndreaptă de timpuriu spre lied.
Interesat de noutățile lumii muzicale contemporane „avansate”, reprezentate prin Wagner, una dintre primele lucrări de tinerețe este o Simfonie, din care s-au păstrat două fragmente, **Scherzo und Finale für grosses Orchester**. Puțin mai târziu realizează **Cvartetul de coarde în re minor**, gen la care va reveni doar întâmplător în **Serenada italiană pentru cvartet de coarde**, autentic giuvaer cameral romantic. Poemul simfonic **Penthesilea**, 1883, va fi ridiculizat de către criticii înverșunați împotriva atitudinii lui Wolf față de muzica „maestrului Brahms”, debut al unei polemici care îi provoacă numeroase conflicte ca muzician și critic muzical. Publicarea primelor caiete de lieduri, cu un succes imediat, îl încurajează, dar este o bucurie traversată de tragicele momente în care, spre disperarea creatorului, inspirația sa muzicală dispare complet. Romain Rolland, într-un portret al lui Hugo Wolf, povestește acest destin particular extrem de trist. Începând din anul 1888, creează 100 de lieduri, în trei mari culegeri, pe versuri de Möricke (53), Eichendorff (13), Goethe (25). Urmează un al doilea ansamblu de 26 de poeme de Goethe apoi, între octombrie 1889 și aprilie 1890, **Spanisches Liederbuch**. Pauzele reprezintă tot atâtea crize de neputință, a căror amprentă tragică este reflectată în corespondența muzicianului. Pagini corale sau scenice completează acești ani cu **Christnacht**, mic oratoriu de Crăciun, **Das Fest auf Solhaug**, muzică pentru drama lui Ibsen și o serie de poeme de autori diferiți, dominate de **Michelangelo Lieder**, cântecul său de despărțire, prin care Hugo Wolf se impune ca un mare reprezentant al creației de lied după Schubert.
Stări conflictuale între dorință și nerealizare aparțin genului operei, dintre care pot fi menționate câteva creații. Inspirată de romanul lui Alarcón, *Tricornul*, **Corregidor** are doar un succes de moment, fiind asemănată cu o culegere de lieduri orchestrale. Alt mare proiect aparține unei a doua opere, **Manuel Venegas**, extrasă dintr-o altă piesă de Alarcón, din care s-au păstrat doar schițe.

Hugo Wolf preconizează filiera sonorizării sensibile a cuvântului, această tehnică eliberând vocea cântată de orice preocupare pentru fraza muzicală în favoarea vocii vorbite. Cromatismul preluat de la Wagner îi oferă posibilitatea unui joc armonic infinit mai variat decât cel al predecesorilor săi. Marea epocă a liedului începe la Hugo Wolf prin descoperirea lui Mörike, căruia îi urmează Eichendorff, mai apropiat exprimării sufletului german, și Goethe, de la care muzicianul nu a reținut decât trei imnuri – **Prometheus**, **Ganymed** și **Grenzen der Menschheit** –, precum și cântecele **Mignon și Harpistul** și poemele din **West-östliche Divan**.
Poemele străine, **Cântece spaniole**, au un ton cu inflexiuni religioase și un climat între lacrimi și surâs, iar în **Cântece italiene**, una dintre teme este disputa între îndrăgostiți. În final, cele mai cunoscute sunt cele trei lieduri după Michelangelo, încărcate de tristețe și de melancolie, presentiment al tragediei care i-a destrămat viața. Neîndoios, Hugo Wolf este marele inovator al genului, aflat la celălalt capăt al drumului inițiat de Schubert, ca o superbă arcadă stelară romantică.

Mai puțin important, dar nu uitat de viața muzicală, **Max Bruch** (1838 – 1920) și-a reprezentat la Köln prima sa lucrare lirică, **Scherz, List und Rache**, după Goethe, urmată, în 1863, de opera **Die Lorelei**. Nimic nu anunța deci că gloria sa postumă va fi legată de literatura concertantă pentru vioară. Din 1892, profesor de compoziție la Musikhochschule din Berlin, unde a predat până în 1910, activitatea sa creatoare a fost puternic influențată de Brahms. A compus simfonii, muzică de cameră, lucrări corale, oratorii, muzică de teatru, toate ignorate de posteritate. Totuși, în memoria interpreților și melomanilor rămân **Fantezia scoțiană pentru vioară și orchestră**, **Concertul pentru vioară, nr. 1, în sol minor** și o piesă pentru violoncel și orchestră, **Kol Nidrei**, datorită scriiturii sale accesibile, cu o rigoare din care nu se șterge romantismul brahmsian modelator, vădind vocația comunicării muzicale cu publicul și interpreții.

La răscrucea timpurilor apusului romantic, **Gustav Mahler** (1860 – 1911) continuă drumul simfoniștilor germani și deschide noi orizonturi spre secolul următor, din care a parcurs doar un deceniu. Studiile universitare la Conservatorul din Viena, apropierea de Anton Bruckner,

căruia i-a fost oarecum discipol, îi pregătesc drumul spre componistică, prima lui mare lucrare fiind cantata **Das klagende Lied**. Ca dirijor, a debutat la Bad Hall, apoi la Ljubljana, Olomuc, Kassel, ajungând *Kapellmeister* la Opera din Praga. Interpretările din Wagner, Mozart și Beethoven l-au consacrat. Urmează două noi creații: **Lieder eines fahrenden Gesellen (Cântecele ucenicului călător)** și **Simfonia I „Titan"**. Ca director al Operei din Budapesta, a semnat premiera ungară a primelor două drame din **Inelul nibelungului** și una dintre primele opere veriste, **Cavalleria rusticana**, apoi, fiind dirijor la Hamburg, compune **Simfoniile a II-a** și **a III-a** (1888 – 1896), precum și o parte din ciclul de lieduri **Wunderhorn Lieder** (**Cornul fermecat**). În 1897, numit director al Operei din Viena, inițiază un moment de istorie, o veritabilă „epocă de aur" a ilustrului teatru (**Tristan**, **Fidelio**, **Don Giovanni**, **Nunta lui Figaro**, **Ifigenia în Aulida**). Mahler a compus simfoniile **a IV-a**, **a V-a**, **a VI-a**, **a VII-a**, **a VIII-a** și ultimele sale lieduri în această perioadă. Impus și în calitate de compozitor, adesea dirijându-și simfoniile, părăsește Opera din Viena, susține câteva stagiuni la Metropolitan Opera din New York, revenind doar verile în Europa, unde va compune simfonia-cantată **Cântecul pământului**, **Simfonia a IX-a** și fragmentele din **Simfonia a X-a**. Deși dirijor de operă, pentru voce Mahler scrie numai lieduri, 40 de piese – din care multe cu acompaniament orchestral –, o cantată și 11 simfonii. În postura de compozitor, a fost mult timp subestimat, disprețuit și atacat, reproșându-i-se muzicii sale că este plină de reminiscențe, citate deghizate, complezențe sentimentale, excese de vulgaritate și ciudate amalgamări caracterologice, adesea nemăsurat de lungi. Mahler părea că vrea să șocheze, să provoace, apelând la genuri de simplitate populară (marș sau *ländler*), facilitate a melodicii, schimbări bruște de stare, rupturi, contraste abrupte, asprime timbrală, violență a culorilor, stilistică eterogenă. Aceste paradoxuri sunt cele care dau artei lui Mahler originalitatea și bogăția conflictelor psihologice, greu înțelese de contemporani („… va veni și timpul muzicii mele", spunea artistul). S-a bucurat din partea lui Schönberg și a discipolilor de prețuire, căci la Mahler pot fi descoperite deja multe trăsături muzicale ale viitorului în polifonie, orchestrație, formă, variație perpetuă. Thedor Adorno a comparat simfonia mahleriană cu un roman în care gigantismul și lungimea

nemăsurată au fost preluate de compozitori ce i-au urmat. În întregimea viziunii sale, de la primii romantici și până la Mahler asistăm la o epopee impresionantă și extrem de spectaculoasă prin schimbările acumulate timp de o sută de ani, marele compozitor marcând în ansamblu hotarul timpului. I-au urmat însă modelul creatori veniți în secolul următor. Printre cei mai importanți, Sostakovici se pare că a recunoscut în el un înaintaș inspirator, iar drumul spre glorie a fost deschis de Bruno Walter și Wilhelm Furtwängler. Mahler a fost primul dirijor care a interpretat muzica lui Enescu, genialul **Preludiu la unison**, în concert la New York.
Comentând moștenirea mahleriană, muzicologul brazilian Alejo Carpentier probează o atentă analiză, nepărtinitoare, care provine desigur și din calitatea sa de cunoscător, calitate ce-l situează mai sus decât simplul meloman: „Mahler a fost un muzician extrem de inegal care, după o minunată mișcare simfonică (prima parte din **Simfonia a II-a**, de exemplu), putea deveni divagator și chiar trivial, cu toate că planurile sublimului nu îi erau interzise când se înălța până la emoția pură din **Kindertotenlieder**. În Mahler există multe frunze uscate, alături de pagini extraordinare. Însă nu trebuie să uităm că, dacă vreodată a fost pe punctul de a-și rupe gâtul, întotdeauna a fost pentru că, ambițios în creația sa, nu i-a fost teamă de periculosul joc al zborului lui Icar”.

Romantismul muzical francez

În configurarea prestigiului muzicii franceze de teatru, **Adrien Boieldieu** (1775 – 1834) se remarcă printr-o evoluție semnificativă, în genul operei comice și muzicii instrumentale. A scris de timpuriu opere comice (**Fiica vinovată**, **Rosalie et Myrza**), sfătuit de Méhul și Cherubini. Cântăreții Pierre-Jean Garat și Cornélie Falcon i-au interpretat cu succes romanțe în saloanele pariziene, făcându-l celebru, ceea ce îi înlesnește montarea la Paris a operelor la Teatrul Feydeau și Opéra-Comique (**Zestrea Suzettei**, **Califul din Bagdad**, **Mătușa mea Aurora**). Invitat la Sankt-Petersburg, unde timp de șapte ani obține postul de compozitor al Curții, își prezintă operele **Tânăra femeie furioasă**, **Căruțele răsturnate**, **Jean de Paris**, **Noul**

stăpân al satului. La întoarcerea în Franța devine profesor de pian și compoziție la Conservator, urmându-i lui Méhul, și este primit în Academia de Arte Frumoase. Capodopera sa, **Doamna albă**, are un succes mult mai durabil de-a lungul secolului. Boieldieu a scris muzică pentru pian, sonate, muzică de cameră, concerte pentru pian, pentru harpă, contribuind astfel la rezonanța romantică franceză a începutului de secol XIX.

Făcând parte aproape din aceeași generație, contemporan un timp cu Boieldieu, rolul lui **François Auber** (1782 – 1871) este mai consistent în ceea ce privește creația din prima jumătate a secolului XIX, în care activitatea sa a fost deosebit de marcantă în componistica epocii. Un concert pentru vioară și prima lucrare lirică, **l'Erreur d'un moment**, îi dovedesc de timpuriu aptitudinile de compozitor. Îndrumat de Cherubini, scrie lucrări religioase și câteva opere comice (**Jean de Couvin**, **la Bergère châtelaine**, **Emma**, **La Neige**, **Leicester**, **Le Maçon**), montate la Opéra-Comique. Prezintă aproape 50 de creații lirice în premieră la Paris. Stilul său preia unele modele ale scriiturii rossiniene, cu abundență de vocalize, melodii inspirate. Se impune cu **la Muette de Portici** (1828), înainte de **Wilhelm Tell** de Rossini și **Robert le Diable** de Meyerbeer, fiind printre cei care inaugurează maniera de „grand opéra", cu subiecte spectaculoase, montări fastuoase, coruri și balete. Dintre operele de maturitate, uitate de repertoriul curent, mai pot fi menționate **le Cheval de bronze**, **le Domino noir**, **les Diamants de la Couronne** și, mai ales, **Fra Diavolo**. Menționăm că Auber are o variantă lirică pentru **Manon Lescaut** (1856), subiect abordat mai târziu de Massenet, Puccini și Henze, și **Gustave III** (același subiect ca și **Bal mascat** de Verdi). Prestigiul său l-a propulsat ca urmaș al lui Cherubini în funcția de director al Conservatorului. Dacă nu în întregime, unele fragmente, mai ales solistice, rămân exemplare pentru vocalitatea franceză romantică, cu o factură particulară față de cea italiană, ce se poate recunoaște până și în creațiile lui Thomas sau Delibes.

Suita creatorilor francezi care au adus în Romantism contribuții particulare se întregește cu **Adolphe Adam** (1803 – 1856). Remarcat de Boieldieu, al cărui discipol devine, obține al doilea Premiu al

Romei. După piese pentru pian și miniaturi vocale, abordează teatrul liric, demonstrând că este un compozitor prolific (53 de lucrări lirice și balete) și accesibil. Reorchestrează, pentru a fi repuse în scenă, opere de Grétry sau Monsigny. Dintre creațiile sale lirice, unele au rămas un timp pe afiș (**le Chalet**, **le Toréador ou l'Accord parfait**), iar altele există încă în repertoriul francez: **le Postillon de Longjumeau**, **Si j'étais roi**. Ținând seama de cariera primilor mari dansatori romantici – Salvatore Vigano, Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi –, Adam creează prima lucrare coregrafică, replică dansată a melodramei lirice, baletul romantic **Giselle**, pe un libret de Theophile Gauthier (1841), model rămas definitiv în marele repertoriu, fiind jucat permanent – alături de **Le Corsaire** inspirat de Byron – de către toate marile companii coregrafice. Ca amănunt al celebrității, Adam este autorul celebrului cântec de Crăciun **Minuit, chrétiens** (**Noël**).

Muzica franceză romantică are drept personalitate dominantă pe **Hector Berlioz** (1803 – 1869). Cu o pregătire destul de modestă, este animat de admirație pasionată pentru Gluck, studiază compoziția cu Lesueur, începându-și destinul de creator cu o **Misă solemnă**, prezentată în catedrala St. Roche, dar mai târziu renegată. Printre contemporani, Weber este un nou argument entuziasmant, care îl convinge să frecventeze cursurile Conservatorului (cu Lesueur). Se prezintă de câteva ori, fără a reuși, la concursul pentru Premiul Romei. Dominat de admirația pentru Shakespeare și de dragostea pentru actrița irlandeză Harriet Smithson, care interpretează la Paris cu o trupă engleză **Hamlet**, **Romeo și Julieta**, va descoperi și **Faust** de Goethe. Primele sale compoziții valabile sunt **Opt scene din Faust** și cantata **Moartea Cleopatrei**. Nimic nu anunța însă marele eveniment al romantismului francez – comparabil cu premiera lui **Hernani** de Victor Hugo – care a fost, în 1830, **Simfonia fantastică, „episod din viața unui artist"**, capodoperă inspirată de pasiunea pentru Harriet. Urmează decernarea marelui Premiu al Romei pentru cantata **Ultima noapte a lui Sardanapal**. La Roma scrie uverturile **Regele Lear** și **Rob Roy** și, întors la Paris, definitivează proiectul unei continuări a **Simfoniei fantastice** cu **Lélio**, sau **Întoarcerea la viață**. Prezentată la Paris în 1832, **Simfonia**

are un succes uriaș. La solicitatea lui Paganini compune o simfonie pentru violă obligată și orchestră, **Harold în Italia** după Byron, apoi **Recviemul** (capodoperă romantică a viziunii sonore apocaliptice prin amploarea sonoră și dramatică) și opera **Benvenuto Cellini**. Un alt succes urmează cu „simfonia dramatică" **Romeo și Julieta**, o formulă nouă pentru genul simfoniei, în care programatismul este prezent doar în părțile orchestrale, alternate cu momentele vocal-simfonice. Fără prea mult ecou, scrisă pentru o aniversare istorică, a realizat **Simfonia funebră și triumfală**, cea de a patra formulă nouă a genului, continuată cu „legenda dramatică", operă-concert, **Damnațiunea lui Faust** (reluare amplificată a **Scenelor...** scrise în tinerețe). În paralel, întreprinde ca dirijor turnee în Belgia, Germania, Praga, Budapesta, Rusia. La Weimar, Liszt, admirator al **Simfoniei fantastice**, reia **Benvenuto Cellini**, iar în 1854 are loc prezentarea oratoriului **Copilăria lui Isus**, un autentic triumf. Continuând căutările unor formule noi, în 1859 Berlioz termină **Troienii**, prima operă proiectată pentru două seri consecutive de spectacol (**Troienii la Cartagina**, **Căderea Troiei**). Incursiunea în genul operei se termină cu o versiune personală a piesei **Mult zgomot pentru nimic** după Shakespeare, sub titlul **Beatrice și Benedict** (premieră la Baden-Baden).

Personalitate emblematică a muzicii romantice europene, Berlioz a fost receptat pozitiv pretutindeni mai mult decât în Franța. Printre admiratorii săi se numără artiști ca Paganini, Liszt și Schumann, față de Wagner nutrind o reciprocă aversiune. Sursele sale predilecte de inspirație, Shakespeare, Goethe, Vergiliu, i-au înlesnit apropierea de universalitate. Viziunea lui poetic-muzicală este exprimată subiectiv, la hotarul cu visul. Din experiențe succesive se observă că respinge schema tradițională a simfoniei, preferând o progresie dramatică, cu episoade ce se succed (în **Simfonia fantastică** titlurile părților fiind: *Reverii și pasiuni*; *Un bal*; *Scenă câmpenească*; *Marșul spre supliciu*; *Visul unei nopți de Sabat*), și care evoluează de la delir spre sarcasm sub imperiul obsedat de „ideea muzicală fixă", variantă a leitmotivului de tipologie romantică. **Harold în Italia** aduce un alt personaj melodic (similar „ideii fixe"), erou al meditației solitare. În **Romeo și Julieta** el ignoră deliberat structuri simfonice, în beneficiul poeticii, iar în **Damnațiunea lui Faust** propune formula operei de

concert. La Berlioz, acțiunea este dramă, temele sunt personaje, orchestra, un decor, un spațiu scenic.
Observăm în creația lui momente în care creatorul anticipă îndrăznelile muzicii secolului XX. Berlioz anexează teritorii încă necunoscute, temperamental nu se teme de lipsa de măsură. O orchestrație plină de inventivitate adaugă timbruri și culori noi (inclusiv instrumente ca harpa, clopotele), aplică fantezia sa asupra partiturilor altor compozitori, orchestrându-le (versiunea celebră a **Invitației la vals** de Weber), dinamica joacă un rol important în expresia muzicală. Este primul creator de melodii vocale cu acompaniament orchestral (ciclul **Nuits d'été**, dedicat cântăreței Maria Recio, cea de a doua soție a sa).
Probabil că absența unei discipline a studiului se transferă asupra libertăților unui simț modal, care îmbogățește armonia cu o concepție personală a planurilor sonore, utile programatismului. Pentru *Journal des Débats* semnează critici virulente care compensează propriile frustrări, comentarii amplificate și în superbele sale **Memorii**, cărora li se adaugă și alte scrieri. Dintre acestea, o valoare de excepție este primul **Tratat de orchestrație**, lucrare ivită din unirea personalității cu intuiția și experiența artistică a creatorului.
Cu o anumită rezervă, Berlioz va comenta și va aprecia creația altor compozitori din generația ce începea să se afirme, printre care Meyerbeer sau mai tânărul Gounod, considerați de el rivali care i-au confiscat gloria mult așteptată și temele preferate. De altfel, este și greu de comparat geniul berliozian cu nivelul mai tinerilor maeștri ce-l înconjurau.

Destinul lui **Giacomo Meyerbeer** (1791 – 1864) este aventuros în lupta ambițioasă pentru afirmare. Pornit din Germania, adunând o serie de experiențe în ascensiunea faimei sale în Italia, a cunoscut o glorie spectaculoasă, dar efemeră, în lumea romantică pariziană. Inițierea muzicală i-o datorează lui Zelter. Foarte curând se îndreaptă spre teatrul muzical, dar titlurile acestei perioade sunt acum ignorate. Meyerbeer, atras întotdeauna de o carieră de compozitor dramatic și de dorința de a ajunge la Paris, face un popas în Italia, unde produce alte lucrări lirice (**Romilda e Costanza**, **Il Crociato in Egitto**). La Paris îl solicită pe Scribe, libretistul la modă, și înregistrează primul mare succes cu **Robert le Diable**, care

definește și stilul francez de spectacol, în maniera de grand opéra, amestec abil de inovații și convenții (structură în cinci acte cu un balet, tipuri de arii prestabilite, repartizare a vocilor după caracterul fiecărui rol). Realizările sale culminează cu **Hughenoții**, când Opera din Paris a trăit unul dintre cele mai strălucite triumfuri din istoria instituției. Se remarcă „monumentalismul expresiv" al reconstituirii istorice, impozantele mișcări de mase corale, utilizarea spectaculoasă a vocilor. Meritul său este că a acordat o mare importanță interpretului, alegerea fiind determinantă pentru elaborarea muzicii și libretului, situație evidențiată și în celelalte opere ale sale, **Profetul** și **Africana**. O întreagă galerie de mari cântăreți s-a afirmat datorită lui. Printre aceștia, legendarii Adolphe Nourrit, Cornélie Falcon, basul Levasseur, Gilbert Duprez, Jenny Lind (pentru care a scris **Steaua Nordului**), Pauline Viardot. Succesul parizian al lui Meyerbeer a creat mulți admiratori, dar și detractori de talia unui Berlioz sau Wagner. Moda spectacolelor sale, extrem de dificile ca tehnică vocală și condiții de realizare scenică, a determinat treptata sa intrare în conul de umbră a uitării. Uneori mai apar pagini solistice, dar prea rar spectacole întregi care să argumenteze rolul avut de compozitor în istoria operei paneuropene de variantă francofonă.

Paralelismul activității lui **Jacques Fromental Halévy** (1799 – 1862) cu compozitorii primei jumătăți de secol explică palida sa reprezentare din perspectiva istoriei epocii. El rămâne creatorul unui singur succes de durată, **La Juive**, estompat vremelnic de Meyerbeer, cu **Hughenoții**. Halévy a realizat mai multe lucrări teatrale (**l'Éclair**, **Guido et Ginevra**, **la Reine de Chypre**, **Charles VI**, **les Mousquetaires de la reine**, **le Val d'Andorre**), la care se pot adăuga imnuri religioase ebraice sau latine, eseuri istorice sau muzicologice, despre Lully, Gluck, Mozart, Berton, Cherubini etc. Halévy a predat armonia, contrapunctul și compoziția la Conservatorul din Paris, formând generații din care fac parte tineri precum Gounod, Lecocq, Massé și Bizet.

În ce privește mai tânărul **Charles Gounod** (1818 – 1893), el are totuși merite incontestabile, chiar dacă altitudinea sa artistică nu atinge nivelul lui Berlioz. Studiile de la Conservator l-au pregătit

pentru a obține râvnitul Premiu al Romei. Cunoașterea muzicii predecesorilor – Lully, Bach, Gluck, Mozart și Rossini – a contribuit la profesionalizarea sa, manifestată în muzica religioasă (**Te Deum**, **Mise**, **Imn**, **Recviem**) ca organist și capelmaistru. Pentru celebra Pauline Viardot, fiica lui Manuel Garcia și sora faimoasei Maria Malibran, a compus prima operă, **Sapho**. Gounod își încearcă meșteșugul orchestral cu două *Simfonii* a căror valoare reprezintă tendința componisticii franceze de a-și crea un făgaș în acest gen cu modele proprii, ceea ce se va întâmpla mai târziu. Drumul afirmării în posteritate este marcat de versiunea francofonă a poemului lui Goethe, **Faust**, cel mai durabil succes al lui Gounod. A mai scris, pentru teatrul muzical, **Regina din Saba**, iar cu **Mireille** și **Romeo și Julieta** are în 1867 ultimele mari reușite stabile în repertoriul liric. Lucrările sale ulterioare nu adaugă nimic pentru un loc privilegiat în galeria compozitorilor francezi de la mijlocul secolului – trilogia sacră **Mors et vita** operele **Cinq-Mars**, **Polyeucte** și **Tributul Zamorei**. Ca muzician nu a fost lipsit de intuiție în privința dramaturgiei, melosului și armoniei, deși compune în respectul simetriilor clasice. Stilul său rămâne totuși o realitate a manierei franceze agreabil-sentimentale într-o epocă în care arta lirică pariziană era marcată de italienism. În melodia de salon, preocuparea lui pentru prozodie intensifică un lirism tandru și pătrunzător, care conduce spre miniatura ce îi anunță pe Bizet și Fauré, contribuind la claritatea și eleganța exprimării. Georges Bizet, Edouard Lalo, Massenet, Saint-Saëns îi vor urma exemplul, ceea ce este un titlu de onoare pentru acest maestru.

Cu un traseu european asemănător lui Meyerbeer, devenind francez în final de carieră, **Jacques Offenbach** (1819 – 1880) a fost pentru mijlocul secolului romantic parizian cel mai de seamă propagator al spiritului ludic în spectacolul bulevardier de genul operetei-divertisment. Pentru spontaneitatea și spiritualitatea care îl caracterizau, Wagner l-a denumit, ușor glumind, un „Mozart de pe Champs-Élysées”. Artistul și-a început cariera în Germania, ca interpret de muzică de salon, fiind acceptat de Cherubini la Conservatorul din Paris, părăsit curând în favoarea unor angajamente la *Teatrul*

Ambigu-Comique, apoi chiar la Opéra-Comique. Sfaturile lui Halévy se materializează în prima lui lucrare, **Pascal et Chambord**, urmată de o mai abundentă producție de operete, cu reprezentații într-un mic teatru gestionat de el, *Bouffes-Parisiens* (unde cumulează îndatoriri de compozitor, director, corepetitor, dirijor, regizor). Atrage libretiștii scenelor pariziene, precum Forges și Riche, Jules Moineaux (**Cei doi orbi**), Hector Crémieux (**Élodie**), Ludovic Halévy (**Ba-Ta-Clan**), Michel Carré (**Trandafirul de Saint-Flour**), Meilhac, Scribe etc. Cu **Orfeu în infern** inaugurează seria marilor operete parodice, urmate de **Monsieur Choufleuri**, **Frumoasa Elena**, **Barbă Albastră**, **Viața pariziană**, **Marea ducesă de Gerolstein**, apoi **Robinson Crusoe**, **Pericola**, în care își dovedește disponibilitatea pentru stilul „serios". Vedetă a Curții celui de-al doilea Imperiu, după sfârșitul războiului din 1870 este expus atacurilor xenofobe. În mai multe încercări, reia titlurile de succes la *Teatrul Gaîté-Lyrique*, cu mai mult fast și tehnică de scenă, încercare care îl duce la faliment. Împreună cu frații Barbier începe lucrul la **Povestirile lui Hoffmann** (operă fantastică, inspirată de personajul poetului și muzicianul german E.T.A. Hoffmann), care rămâne neterminată. Ernest Guiraud o va orchestra și definitiva. Răspunzând celor mai nobile ambiții artistice ale autorului, această unică operă a sa reprezintă postum adevărata sa consacrare, la nivelul unui romantism liric francez autentic. Se poate considera că muzica din **Orfeu în Infern**, **Frumoasa Elena**, **Povestirile lui Hoffman** depășește în inventivitate, calitate melodică, simț dramatic calitatea multor creații contemporane lui Offenbach. Lucrând cu libretiști de mare talent, muzician inteligent, abil armonist și orchestrator, cu o evidentă atracție pentru umor, el oferă spectatorului un amuzament extrem de eficace. Nu îi lipsește însă nici dimensiunea melosului sentimental care, unită celorlalte însușiri, i-a asigurat perenitatea în istoria genului.

Preferința pentru teatru a marcat și destinul lui **Georges Bizet** (1838 – 1875), care se află tot printre muzicienii mijlocului de secol. Format de Halévy și Gounod, distins cu Premiul Romei, compusese în tinerețe **Simfonia în do** (partitură redescoperită de-abia în 1935) și încercări în domeniul operetei (**Doctorul Miracol**, partitură

premiată *ex aequo*, alături de lucrarea omonimă a lui Charles Lecocq la un concurs organizat de Offenbach). La Roma a compus o operetă, o simfonie descriptivă cu cor, **Vasco da Gama**, uvertura **Ossian**. Revenit la Paris, scrie, fără succes de moment, **Pescuitorii de perle**, **Frumoasa fată din Perth**, participând și la o lucrare colectivă, **Malborough s'en va-t-en-guerre**. Bizet a avut prilejul de a-și asculta în concert suita simfonică **Roma**. În ultimii ani a mai terminat o operă, **Ivan cel Groaznic** (sau **Ivan al IV-lea**, care nu a fost reprezentată decât în 1946), și a finisat opera **Noe**, lăsată neterminată de Halévy, prezentând la Opéra-Comique o nouă lucrare, **Djamileh**.
Istoria realizărilor care l-au situat pe Bizet printre romanticii francezi de seamă nu s-ar fi împlinit fără ultimele sale partituri, ce abia aveau să urmeze. În noiembrie 1872, Bizet a cunoscut primul său veritabil succes prin interpretarea, la Concertele Pasdeloup, a primei suite cu muzica de scenă pentru piesa lui Alphonse Daudet **Arleziana**; în 1874, uvertura **Patria** a avut o primire triumfală; în 1875 vine consacrarea, prea târzie și prea scurtă, cu puțin înainte de tragica sa dispariție, odată cu opera **Carmen**, premieră care suscită proteste, dar și numeroase mărturii de admirație. În versiunea definitivă, fără dialogurile vorbite din versiunea inițială, înlocuite cu recitative de Ernest Guiraud, **Carmen** (una dintre cele mai jucate lucrări lirice în întreaga lume) se situează printre acele creații care, prin popularitatea muzicii – mai adăugăm suitele cu **Arleziana**, **Simfonia în do**, suita **Jocuri de copii**, opera **Pescuitorii de perle** –, îi conferă lui Bizet o incontestabilă celebritate. Componistica sa este caracterizată de o gândire elegantă și puternică, un vocabular precis, o armonie savuroasă, o mare putere de sugestie. Îndeosebi privitor la **Carmen**, dramaturgia muzicală, motivica, ritmica și culoarea frustă a orchestrației dovedesc preocuparea pentru adevărul profund, pentru un realism emoțional și autentic meridional, argumente ce îndreptățesc admirația lui Ceaikovski sau a lui Nietzsche, care vedeau în muzica lui Bizet expresia tipică a unei muzici „mediteranizate", intensiv romantice.

ULTIMELE DECENII ROMANTICE

Complexitatea personalității lui **Camille Saint-Saëns** (1835 – 1921) l-a determinat pe Berlioz să-l vadă ca „… un maestru pianist uluitor … și unul dintre cei mai mari muzicieni ai epocii noastre" și justifică aprecierea artistului drept o personalitate centrală în partea a doua a secolului romantic francez, creator atras de orizontul divers al genurilor muzicale instrumentale, camerale, concertante, simfonice, vocal-simfonice și de operă. Este astfel un reprezentant al concluziilor franceze romantice, îmbinând arta interpretării cu creația componistică. De timpuriu unul dintre virtuozii desăvârșiți ai pianului, el nu va înceta totodată să compună. Îndrumat de Halévy, este respins la concursul pentru Premiul Romei, criteriu necesar pentru lansarea unui tânăr compozitor. Apar **Simfonia I** și **Simfonia a II-a**, lucrări la care Saint-Saëns renunță din scrupule nejustificate de posteritate (partiturile revenind apoi în repertoriul de concerte). Participă la înființarea Societății Naționale de Muzică (S.N.M.) care, sub deviza „Ars Gallica", a promovat lucrările Școlii franceze moderne, intrând în dezacord cu discipolii lui Franck și d'Indy.
Saint-Saëns se inspiră din toate stilurile, manevrând cu ușurință formații vocale și instrumentale variate. Din creația pentru pian fac parte **Variațiunile pe o temă de Beethoven pentru două piane**, trei caiete de câte șase **Studii** (ultimele doar *pentru mâna stângă*) și cinci concerte. Resursele imaginației de virtuoz se observă și în trei concerte pentru vioară, celebrele piese solistice **Introducere și Rondo capriccioso** și **Havanaise**, ca și în cele două concerte pentru violoncel. În domeniul muzicii franceze de cameră a scris multe lucrări, începând cu **Cvintetul op. 14**, sonate pentru vioară și pian, sonate pentru violoncel și pian, triouri, un **Cvartet pentru coarde și pian op. 41**, două cvartete de coarde, un **Septet**. Mai poate fi adăugat fantezistul **Carnaval al animalelor**, mozaic al virtuozității, cameralului, programatismului și libertății de invenție a compozitorului (se știe, autorul nu a autorizat reprezentarea publică a acestei capodopere!).
Remarcabilă este pasiunea pentru teatru. Singurul titlu de celebritate constantă rămâne **Samson și Dalila**. Atras de teatru, asemeni tuturor muzicienilor generației sale, nu a cunoscut confirmarea succesului

pentru alte creații (**Prințesa galbenă**, **le Timbre d'argent**, **Étienne Marcel**, **Henric VIII**, **Proserpina**, **Ascanio**, **Phryné**, **Barbarii**, **Elena**, **Strămoșul**, **Déjanire**, baletul **Javotte**). Se mai pot adăuga lucrări de teatru muzical revizuite, ale unor partituri de Charpentier, Gluck, ca și ediția completă Rameau.

Saint-Saëns, simțindu-se urmaș al lui Berlioz, a fost un creator de simfonie franceză romantică. După primele două, ignorate voit de el, ca și **Simfonia în la major**, fără număr de opus, urmează **Simfonia în fa major** și **Simfonia a III-a op. 78**, dedicată „memoriei lui Franz Liszt", principala sa capodoperă de gen. De asemenea, a fost interesat de poemul simfonic, în care există pagini programatice memorabile, deși rar cântate (**Vârtelnița Omfalei**, **Phaeton**, **Dansul macabru**, **Tinerețea lui Hercule**). Melodiile sale continuă drumul muzicii franceze inițiat de Berlioz sau Bizet, cum ar fi **Melodii persane**. În genul vocal-simfonic figurează lucrări utile pentru conturarea stilistică a culturii galice: **Oratoriu de Crăciun**, **Potopul**, **Recviem**.

Ca și Berlioz, a notat în pagini de critică sau beletristică opiniile sale de artist (**Armonia și melodia**, **Portrete și amintiri**). O remarcabilă erudiție, admirația pentru maeștrii trecutului se exprimă cu inventivitate, indiferent de cadrul genului abordat. Perfecțiunea măiestriei orchestrale a deschis orizontul celor mai tineri, printre care îi putem cita pe Fauré sau Ravel. Deși a promovat imaginea unei tradiții academice, ca membru al Institutului Franței, cultura epocii a câștigat prin atitudinea lui de redescoperire a izvoarelor celor mai nobile, de apărare pasională a marilor săi contemporani romantici. Posteritatea a operat o selecție destul de nemiloasă, deși, ca popularitate, Saint-Saëns nu este un muzician ocolit de public. Despre acest maestru romantic, un meloman admirator, scriitorul Marcel Proust, va încerca o caracterizare estetică și totodată muzical-poetică, ce merită cunoscută pentru ca muzica lui Saint-Saëns să fie într-adevăr înțeleasă: „Știe să întinerească o formulă, folosind-o în vechea ei accepție, și să înțeleagă, spre a spune astfel, fiecare frază în sensul ei etimologic. Știe să aibă grația lui Beethoven, și a lui Bach ... Să pictezi cu un acord, să dramatizezi cu o fugă, să eternizezi prin stil, să folosești o gamă cu tot atâta inventivitate și geniu creator pe cât ar face-o altul prin conturul unei melodii, să o faci să înlănțuie o

idee precum iedera antică ce nu lasă monumentul să cadă în ruină; să conferi astfel prin vechime un titlu de noblețe modernității, să dărui treptat unui loc comun valoarea unei imaginații originale, prin proprietatea savantă, singulară, sublimă a expresiei, să faci dintr-un arhaism o vorbă de duh, o idee generală, rezumatul unei civilizații, esența unei rase, o trăsătură de geniu țâșnită din instrument sau căzută din ceruri ...”.

Aparent fără o faimă în epoca romantică, **Léo Delibes** (1836 – 1891) nu poate fi totuși ignorat, datorită valorilor care au rezistat timpului. În domeniul teatrului liric (aproximativ 15 operete, printre care **Six Demoiselles à marier**, **les Musiciens de l'orchestre**, **le Serpent à plumes**, **Malbrough s'en va-t-en guerre** – scrisă în colaborare cu Bizet, Jonas și Legouix –, operele comice **Maître Griffard**, **le Jardinier et son seigneur**, **Le roi l'a dit**), ca și în cel al spectacolului coregrafic (**la Source**, **l'Homme au sable**, **Sylvia**), s-a impus prin doar două capodopere: baletul **Coppélia**, după o povestire de E.Th.A. Hoffmann, și opera **Lakmé**. Aceasta își datorează populari-tatea farmecului sentimental și exotic al subiectului, dar și inventivității melodice, virtuozității unei vocalități specifice Școlii franceze de cânt.

Pentru **Édouard Lalo** (1823 – 1892), principala caracteristică are, în mare, aceleași coordonate ca și caracteristica lui Saint-Saëns, cu un interes egal manifestat pentru aproape toate genurile muzicale. Este de fapt ecoul maturizării Școlii romantice franceze, depășind tră-săturile începutului de secol. Destinul său a fost marcat de hotărârea fermă de a deveni muzician. Autor de melodii și romanțe, de muzică de cameră, a fost membru la partida de violă a unui celebru cvartet, „Armingaud”. Împreună cu Saint-Saëns a participat la înființarea Societății Naționale de Muzică și, orientându-se spre muzica simfonică, realizează mai multe lucrări (**Divertisment pentru orchestră**, **Concert pentru vioară**). Datorită lui Sarasate va cunoaște o faimă stabilă cu **Simfonia spaniolă**, cea mai populară lucrare a lui, ce îmbină calitățile unui concert pentru vioară cu atrăgătoare evocări imaginare ale muzici iberice. Interesat de legendele Bretaniei, compune o operă inspirată din legenda orașului Ys – **Regele Ysului**, lucrare urmată de baletul **Namouna**, partitură

încheiată, înaintea morții, cu ajutorul lui Gounod. Calitățile muzicii acestor ultime lucrări, primite atunci cu rezervă de public, au reunit în jurul său mai mulți creatori contemporani.
Este vorba de generația care începea să contureze tranziția spre secolul XX: Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Claude Debussy. Se poate considera că Lalo, prin capodoperele amintite, la care pot fi adăugate și lucrări camerale, a contribuit convingător prin claritate, eleganță și culoare la ceea ce devenise, treptat, un stil francez.

În muzica vocală, orchestrală și, mai ales, în operă, partenerul său la această finalitate stilistică va fi **Jules Massenet** (1842 – 1912), compozitor și profesor de compoziție, de care sunt legate numeroase destine creatoare ale muzicii franceze. Se presupune că Ambroise Thomas i-a stimulat interesul pentru operă, conducându-l spre obținerea Marelui Premiu al Romei. În Italia a realizat primele sale lucrări importante (**Mare uvertură de concert**, **Recviem**, oratoriul **Maria-Magdalena**, opera **Esmeralda**). Câteva partituri de orchestră îi deschid accesul în repertoriul simfonic al epocii (**Scene napolitane**, **Scene ungare**, **Scene pitorești**, **Scene dramatice**, **Scene alsaciene**). Totodată, Massenet a început să compună muzică de operă (**la Grand-Tante**, **Don César de Bazan**, **Méduse**). Anul 1884 este momentul apariției primei sale capodopere care l-a impus posterității, **Manon**, în care Massenet și-a definit limbajul propriu. Opera **Le Roy de Lahore** îl consacră, muzicianul devenind profesor de compoziție la Conservator și fiind ales membru al Institutului Franței. Succesul obținut cu partitura următoare, **Hérodiade**, îl determină să se ocupe aproape exclusiv de operă (**Cidul**, **Werther**, **Esclarmonde**, **Amadis**, **Portretul lui Manon**, **Thaïs** după Anatole France, **La Navarraise**, **Grisélidis**, **Cenușăreasa**, **Sapho**, **Jonglerul de la Notre-Dame**). Ca profesor de compoziție, i-a avut elevi pe Alfred Bruneau, Gabriel Pierné, Xavier Leroux, Gustave Charpentier, Henri Rabaud, Charles Kœchlin, Florent Schmitt, Ernest Chausson, Guy Ropartz, Reynaldo Hahn, George Enescu. **Chérubin**, operă evocându-l pe Mozart, stă mărturie mai ales pentru virtuozitatea stilistică a compozitorului, **Thérèse** oferă dovada capacității sale de reînnoire, în timp ce **Don Quijote**, a cărei premieră a fost prezentată,

în 1910, de Șaliapin, se numără printre cele mai importante reușite ale maestrului, asigurându-i un loc repertorial privilegiat în fața interpreților și publicului, dar nu și a compozitorilor. A fost un realizator de dramaturgie muzical-dramatică credibilă, cu un limbaj liric original, de o simplitate emoțională firească, determinând o înțelegere la nivel larg și o interpretare cât se poate de fidelă intențiilor autorului. Poate că a fost și victima unei abilități creatoare la care, mai mult decât la sensibilitatea sa, a apelat în favoarea efectului, ușor de confundat cu simplismul sau facilul. Aceasta explică atitudini „pro sau contra" Massenet, deși, în timp, muzica sa rezistă datorită mesajului profund uman.

Dintr-o creație amplă, s-a păstrat foarte puțin din moștenirea lui **Emmanuel Chabrier** (1841 – 1894). Primele proiecte sunt muzică cu texte de Verlaine: două opere bufe, urmate de melodii. Ca membru al Societății Naționale de Muzică, lucrările lui s-au bucurat de o primire favorabilă (**Larghetto** pentru corn și orchestră, **Lamento** pentru orchestră, opera bufă **Steaua**, **Piese pitorești** pentru pian, **Valsuri romantice** pentru două piane). În 1882, o călătorie prin ținutul Spaniei i-a inspirat **España**, lucrare care l-a făcut celebru. Dirijorul Félix Mottl i-a prezentat **Gwendoline**, dramă lirică de influență wagneriană, la teatrul din Karlsruhe, fără de care Chabrier n-ar fi cunoscut decât succese efemere. Cu **Bourrée fantasque** pentru pian a inaugurat o nouă manieră pianistică, iar muzicieni dintre cei mai diferiți l-au considerat un inovator pentru mobilitatea în expresie, o fizionomie foarte particulară, combinând tandrețea, luminile armonice, imprevizibilul ritmic, înflăcărarea, naivitatea. Influența lui se manifestă asupra unor compozitori diverși: de la Fauré la Richard Strauss, Messager, Satie, Ravel, Debussy, R. Hahn, de Falla, Milhaud, Poulenc etc. Oricare ar fi fost genul pe care l-a adoptat, comic sau grav, lejer sau dramatic, ruptura stilistică rămâne de suprafață și nu-i afectează maniera. Din întreaga sa creație se cântă mai ales **España**, mereu întâmpinată de aplauze, luminând viitorul peisajului muzical francez al virtuozității temperamentale meridionale.

Cu un destin oarecum nefavorabil față de posteritate, **Ernest Chausson** (1855 – 1899) este situat, de asemenea, într-un plan secund al generației romantice franceze de final al secolului. Apropiat mai

mult de Vincent d'Indy și César Franck, aceasta îi marchează melodiile (**Fluturi**, **Farmecul**, **Serenadă italiană**). Descoperirea lui Wagner este vizibilă în **Șapte melodii op. 2**, poemul simfonic **Viviane**. Compune fără întrerupere (**la Nuit**, **le Réveil**, **Apaisement**, **Cantique à l'épouse**) cultivând relații importante cu poeți și scriitori ca Mallarmé, Régnier, Turgheniev, muzicieni precum Lalo, Debussy, Albéniz, Ysaÿe, Cortot. Venit târziu către muzică și dispărut prematur, Chausson a lăsat o creație personală în toate genurile, insuficient cunoscută – **Poemul dragostei și al mării**, opera **Regele Arthur**, **Simfonia în si bemol op. 20** și celebrul **Poem op. 25 pentru vioară și orchestră**. Temperament intimist, format în aura de gândire a lui Massenet, Franck și Wagner, respectând tradiția lui Beethoven și Schumann, Chausson a dorit să se elibereze de influențe, în căutarea propriei sale modalități de a exista componistic, ca un martor privilegiat al sensibilității franceze din finalul de secol romantic. De o mare probitate, generos, dar și delicat (mărturie stă ajutorul lui discret îndreptat către Debussy sau Albéniz), legat prin prietenie de cei mai mari artiști ai epocii sale, el ne apare acum și ca un privilegiat al sensibilității franceze a vremurilor sale.

Prin **Henri Duparc** (1848 – 1933) această trecere spre secolul următor tinde să fie mai evidentă, deși păstrează influența gândirii profesorului său César Franck. În 1870 a scris **Invitație la călătorie**, capodoperă care avea să deschidă era parnasiană a melodiei vocale franceze. Astfel începe o perioadă în care Duparc a participat la viața artistică militantă a Societății Naționale înființate de către Saint-Saëns și Romain Bussine, societate al cărei secretar a fost mult timp. Și-a continuat foarte lent lucrul la opera sa, compusă din melodii și incursiuni în domeniul orchestral, printre care **Lénore** (1875), care i-a consacrat numele în viața muzicală oficială. O boală nervoasă l-a obligat să părăsească Parisul și, timp de încă cincizeci de ani, cât a mai trăit, Duparc a asistat, cu luciditate, la paralizarea talentului său. Melodiile sale sunt unele dintre cele mai de preț reușite ale muzicii franceze. Sinteză a romanței și a liedului, poemul liric care ia naștere astfel, și în special libertatea de a apela la texte de calitate (Baudelaire, Leconte de Lisle, Th. Gautier, Jean Lahore), marchează un moment decisiv în evoluția genului, între Gounod, Fauré (contemporan cu Duparc) și Debussy. Odată cu

Chanson triste și mai ales cu **Invitation au voyage**, fidelitatea față de forma strofică merge în paralel cu independența modulațiilor și cu rafinamentul care prelungește în muzică imaginile textului. **Extase**, scris mai mult sau mai puțin voit „în stilul lui **Tristan**", utilizează și înlănțuiri tipic franckiene. Pentru prima dată această creație atribuie culorii armonice o echivalență sonoră cu imaginea poetică, o fluiditate pe care ritmul sincopat o punctează cu o deosebită gingășie. **Phidylé** (1882) și **La vie antérieure** (1884), ultima sa melodie, atestă expresia definitivă și originală a poemului cântat, capabil de a traduce muzical gândirea și sensul textului. Acompaniamentele pianistice, deseori concepute în fraze foarte ample și lucrate în detaliu, prezintă mari dificultăți de interpretare. Cele mai multe dintre aceste melodii au fost și orchestrate de compozitor.

Un contemporan mai agreat de destin, **Gabriel Fauré** (1845 – 1924) l-a întâlnit pe Saint-Saëns, care i-a făcut cunoștință cu muzica lui Schumann, Liszt și Wagner. Datează de atunci o melodie celebră, **Fluturele și floarea** (1861), după V. Hugo, urmată de trei **Romanțe pentru pian** (1863) și de **Cantique de Jean Racine** (1865). Fauré a absolvit Școala Niedermeyer și a ocupat un post de organist la biserica Saint-Sauveur din Rennes (1866), după care s-a înrolat în iulie 1870, moment al prieteniei cu Messager, în timpul Comunei din Paris. Ajutat de Saint-Saëns să-și găsească un loc printre organiștii parizieni, la Saint-Honoré-d'Eylau, la Saint-Sulpice, la Madeleine, devine capelmaistru al aceleiași biserici, înlocuindu-l pe Théodore Dubois. Din momentul în care devine profesor la Școala Niedermeyer intră cu adevărat în confruntarea cu lumea muzicală, participând la înființarea Societății Naționale, ce avea ca destinație promovarea muzicii franceze. Regăsim în muzica lui urme ale wagnerismului, în orchestrație (**Prometeu**) sau în alura epică a anumitor melodii (**Lacrimi**, **La cimitir**), după care trăiește o perioadă de creație intensă: **Cvartetele cu pian**, șase **Nocturne**, șase **Barcarole**, **Recviemul** (1887 – 1890), **Balada** (1877 – 1879) și numeroase melodii, printre care se remarcă ciclul **la Bonne Chanson**. Notorietatea lui îi permite să ajungă și la postul de titular al Marii orgi de la Madeleine și la acela de profesor de compoziție la Conservator, unde i-a urmat lui Massenet (printre elevii pe care i-a format au fost: Ch. Kœchlin,

Fl. Schmitt, L. Aubert, N. Boulanger, M. Ravel). Încununarea acestei cariere profesorale a fost numirea ca director al Conservatorului (urmându-i lui Th. Dubois), instituție al cărei elev nu fusese și din partea căreia nu primise nicio diplomă. Începând din 1903, compozitorul a suferit de o surzenie aproape totală, ceea ce nu l-a împiedicat să creeze. Printre ultimele lucrări amintim opera **Penelopa** (1913). S-a stins în 1924, după ce își arsese lucrările neterminate.
Adept al romantismului, a dorit o muzică expresivă și introspectivă, contribuind la pregătirea muzicii franceze a începutului de secol XX, asociată silistic cu ecourile Impresionismului. A fost neplăcut surprins de evenimentul premierei cu **Pelléas și Mélisande** de Debussy (1902), când a început o a treia manieră de creație considerată uneori chiar ascetică. Este urmarea celor două etape anterioare: prima, până în 1880, încă foarte romantică, legată de modă și de viața saloanelor pariziene; a doua (1881 – 1902), mai reprezentativă pentru personalitatea compozitorului, căreia îi corespund o armonie sclipitoare, culori orchestrale strălucitoare. A treia perioadă, dominată de surzenie, a contrazis-o pe cea precedentă, căci Fauré nu este prin natura lui un muzician intimist și nici ascetul pe care îl revelează ultimii ani. Ecourile din ce în ce mai palide ale trăirilor romantice, în tinerețe coborând până la Chopin, pot fi uneori descifrate de-a lungul unei vieți pline de evenimente și cu un final deosebit de efervescența inovatoare a primilor ani ai secolului XX.

Vincent d'Indy (1851 – 1931) participă împreună cu Franck, Duparc și Bussine la înființarea Societății Naționale de Muzică, S.N.M., în același timp dedicându-se activ compoziției (**Romanțe**, **Simfonia italiană**), începând să dirijeze și urmând clasa de orgă de la Conservator și cursurile de fugă susținute de Franck. d'Indy a acordat o mare atenție artei populare și a început să realizeze o culegere a cântecelor din Vivarais, pe care le va utiliza în special în **Simfonia pe un cântec de la munte**. Pune bazele *Scholei Cantorum* și, începând din 1896, se dedică profesoratului, continuând să compună (opera **Fervaal**, **Cvartetul de coarde nr. 2**, **Simfonia a II-a**, **Sonata pentru vioară și pian**). Este totodată autor de lucrări didactice (**Curs de compoziție muzicală**, monografii despre **Franck**, **Beethoven**, **Wagner**). El ocupă un loc aparte în muzica franceză dintre cele două secole prin producția componistică, situată în afara

marilor înnoiri aduse de Fauré, Debussy, Ravel, cât și prin activitatea de dirijor, prin intermediul căreia a reînviat importante capodopere ale trecutului, ori prin activitatea pedagogică, la Conservator sau la *Schola Cantorum*, unde a format elevi cu temperamente foarte diferite, ca Séverac, Roussel, Satie, Le Flem, Honegger, Auric și români precum Dumitru Georgescu Kiriac, Dimitrie Cuclin etc.

Romantismul muzical italian

TRANZIȚIA SPRE ROMANTISM ȘI DIALOGUL ITALIENILOR CU EUROPA

Se poate observa că iradierile artistice meridionale, în special cele provenind din Italia, își mai continuă acțiunea și dincolo de perioada barocă și clasică. În principalele centre culturale europene, muzicieni din Peninsula Italică, creatori sau interpreți caută condiții favorabile de manifestare și, nu arareori, se implică în contextul artistic, cultural și social respectiv. Fenomenul nu este nici acum sporadic, iar integrarea în noile condiții se învecinează adesea cu asimilarea reciprocă. El este parțial observabil la muzicieni austro-germani (exemple vin chiar de la Christian Bach, Gluck, Haydn sau Mozart) și mai puțin la cei francezi, a căror școală muzicală era încă pe făgașul devenirilor. Italienii luptă însă pentru păstrarea supremației, chiar în condițiile în care împrejurările activității lor se combină cu procesul tranziției de la Clasicism spre Romantism.

Un reprezentant tipic pentru „italieni în Europa” este **Antonio Salieri** (1750 – 1825). Format la Veneția, în 1766 s-a stabilit la Viena, unde, încurajat de Metastasio, Calzabigi și Gluck, a compus primele creații lirice. Foarte curând a început să ocupe diferite funcții oficiale. Faima lui a impus ca **L’Europa riconosciuta** să fie aleasă pentru inaugurarea Scalei din Milano, în 1778. Reprezentat la Teatrul Național de Singspiel (**Der Rauchfangkehrer**), este recomandat de Gluck pentru Paris cu **Danaidele**. Încântat de succesul repurtat, Beaumarchais i-a scris libretul pentru **Tarare**, reprezentată la Viena în limba italiană, sub titlul de **Axur, re d’Ormus**. Majoritatea acestor lucrări au ieșit de mult din repertoriul stagiunilor lirice. Din 1788

capelmaistru imperial, a fost preocupat de rivalitatea cu Mozart, deși putea fi mulțumit că lucrările lui erau interpretate în întreaga Europă. Dintre titlurile mai cunoscute se remarcă modernitatea ideilor din **Prima la musica e poi le parole** (1786), iar **Falstaff** a fost, în 1799, ultima producție importantă, deoarece începuse să se consacre din ce în ce mai mult pedagogiei. I-a îndrumat pe Beethoven, Schubert, Liszt, Meyerbeer, Hummel, Moschelès, având capacitatea de a asimila diferitele stiluri europene mai bine decât rivalii săi. Lucrările sale vădesc o uimitoare varietate în scriitură, prezentă și în importanta lui producție instrumentală și sacră. Printre cei din urmă mari reprezentanți ai tradiției napolitane implementate în Europa, Salieri a fost urmărit în posteritate de legenda total nefondată că și-ar fi otrăvit rivalul, pe Mozart, subiect pus în circulație publică de interpretările fanteziste ale lui Pușkin și, mai târziu, ale lui Rimski-Korsakov. Oricum, în utlimele decenii ale secolului XX, revenirea în actualitate a muzicii sale dovedește că orientarea sa expresivă se deosebea foarte mult de modelul mozartian.

Contemporaneitatea l-a consacrat ca rival al lui Salieri la faima artistică și socială a epocii și pe **Luigi Cherubini** (1760 – 1842), pentru care destinația de emigrare profesională a fost Parisul. Inițiat în stilul religios sever, a studiat apoi genul dramatic la Bologna, cu Sarti, scriind, de asemenea, sonate pentru instrumente cu claviatură, în spiritul timpului. Debutează în operă cu **Il Quinto Fabio**, în maniera lui Metastasio, și prezintă în mai multe teatre italiene lucrări lirice în genul *seria* sau *semiseria*, denotând o tendință de *îmbogățire* a orchestrației și de *amplificare* a finalurilor, în detrimentul ariei ornamentate, așa cum făcea și Mozart la Viena, în aceeași epocă. După ce prezintă câteva dintre operele sale la Londra, s-a stabilit la Paris, unde caută să se adapteze manierei de spectacol la modă. Lucrări ale sale au fost montate în premieră la Teatrul Feydeau, a cărui conducere artistică avea să o preia. Astfel, Cherubini și-a asigurat o poziție de prim-plan la Paris, după moartea lui Gluck și Sacchini, după ultimele triumfuri ale lui Grétry și primele opere ale lui Le Sueur, Méhul și Boieldieu. Comedia eroică **Lodoiska** a confirmat puternica originalitate a talentului său. Despre lucrările sale se poate spune că se află între drama lacrimogenă, comedia elegiacă și cea sentimentală, în spirit preromantic. În 1797, reluând

tragedia după modelul lui Gluck și urmând exemplul italienilor, cu partitura operei **Medeea**, el semnează actul de naștere a dramei romantice. Este ceea ce va demonstra, după 1950, geniul interpretativ al Mariei Callas, care a relansat capodopera lui Cherubini. Eșecul operei **Anacreon**, mult admirată însă de Beethoven, l-a determinat pe compozitor să plece din Franța, întâlnind la Viena pe Haydn și Beethoven. Reîntoarcerea Bourbonilor i-a permis lui Cherubini să cunoască o nouă ascensiune ca supraintendent al Capelei Regale, membru al Institutului și, în sfârșit, director al Conservatorului, din 1822 până la moarte. Ultimii ani au fost dedicați în exclusivitate muzicii religioase (două Recviemuri) și muzicii de cameră – șase Cvartete, dintre care al doilea este transcrierea unicei sale Simfonii și reprezintă împreună cu Cvintetul în mi minor cea mai interesantă producție franceză de gen a epocii. Cherubini este poate singurul compozitor de primă mărime care a fost contemporan cu Haydn, Mozart și Beethoven. Sonatele lui pentru clavecin și prima sa operă sunt anterioare premierei cu **Idomeneo** și instalării lui Mozart la Viena, ultimul său cvartet este ulterior celor beethoveniene, iar ultimul său **Recviem** îl evocă pe cel al lui Berlioz, compus în aceeași epocă. Operele sale, de genuri și orientări diferite, par să opereze sinteza ideală între stilurile lui Piccini, Gluck și Grétry, dar cu un cu totul alt rafinament armonic. Cea mai marcantă lucrare a lui Cherubini rămâne **Medeea**, care anunță premisele reformelor wagneriene prin folosirea leitmotivului (principiu utilizat de compozitor și în alte opere), prin rolul de acțiune încredințat orchestrei și scriitura vocală care se prezintă deseori ca un arioso apropiat de recitativ și de arie, cu un efect dramatic fără precedent.
Romantic împotriva lui însuși, contemporan cu Rossini, dar străin de influențele sale, admirat de Beethoven, Schumann, Wagner și Brahms, educat în Italia, francez prin adopțiune și onorat de Germania, Cherubini a ocupat un loc încă insuficient evaluat în afirmarea romantismului muzical european.

Deși drumul vieții îl duce tot spre Franța, **Gaspare Spontini** (1774 – 1851) rămâne un italian care s-a format la Neapole. Încurajat de Cimarosa și Piccini debutează la Roma cu câteva opere. După un mare număr

de opere comice, ajunge la Paris, unde **Finta filosofa** a cucerit publicul francez, în 1804. A continuat cu opere comice în care a adoptat maniera lui Grétry, Cherubini și Méhul. În 1807 a prezentat la Operă **Vestala** și, doi ani mai târziu, **Fernand Cortez**. Aflat la conducerea Teatrului Italian, a prezentat pentru prima oară **Don Giovanni** de Mozart. În căutarea recunoașterii sale, Spontini a plecat la Berlin, unde ideile lui reformatoare se bucurau de o primire favorabilă, prezentând o grandioasă capodoperă, **Agnes von Hohenstauffen**. După aceea preferă totuși să revină în patrie. Reprezentant tipic al cosmopolitismului muzical al erei napoleoniene, a reușit mai bine decât Cherubini să adapteze vâna melodică italiană la grandoarea tragediei lirice franceze și la naționalismul operei romantice germane în curs de apariție, al cărei veritabil inițiator a fost. Îndrăznelile de scriitură, cromatismul lui neașteptat, orchestrația inovatoare au avut, de-a lungul întregului secol, o influență puternică asupra lui Berlioz, Verdi și chiar Wagner, care îi purta o stimă deosebită. Cu siguranță, acestuia din urmă îi declara Spontini în 1845 că „... după **Vestala**, nu fusese scrisă nicio partitură care să nu-i fi plagiat inovațiile". Adevărat sau nu, această operă rezistă intemperiilor timpului și erodărilor uitării.

Este și soarta lui **Giovanni Paisiello** (1740 – 1816), a cărui celebritate s-a pierdut la marginea de început a Romantismului prin afirmarea lui Rossini. A debutat la Neapole cu **L'Idolo cinese** și **Don Quijote**, fiind apoi, după practica timpului, chemat capelmaistru al Curții imperiale ruse a Ecaterinei a II-a, la Sankt Petersburg, unde și-a prezentat, printre altele, **Bărbierul din Sevilla** (1782). La întoarcere, a montat la Viena **Il Re Teodoro in Venezia** (1784), dramă eroico-comică, ce va rămâne pe afiș mai mult de 50 de ani, apoi a revenit la Napoli, unde a compus capodopera sa **Nina ossia La Pazza per amore**. Apoi, la Paris, unde ajunge pentru un timp, a scris un **Te Deum** și o **Messe du sacre**. Ca și Cimarosa, Paisiello s-a distins în domeniul muzicii sacre, al muzicii de cameră (remarcabile cvartete) și al concertelor pentru clavecin. Se poate aprecia că anumite scene, precum aceea a nebuniei Ninei, respiră o atmosferă preromantică, ceea ce îl anunță pe Rossini și prin realismul unui

limbaj în interiorul căruia a oferit exemple meritorii. Pentru muzicienii Peninsulei, primele decenii ale secolului anunțau o epocă extrem de bogată, în care dialogul Italiei cu Europa va continua.

Muzio Clementi (1752 – 1832) ajunge de foarte tânăr să se stabilească la Londra, unde a dat recitaluri și a dirijat Orchestra de muzică italiană de la King's Theatre, cucerindu-și renumele mai ales după publicarea celor șase **Sonate op. 2** (1779). Întreprinde numeroase turnee prin Europa: Paris, Strasbourg, München, Viena (împăratul Joseph al II-lea îi propune să intre într-o competiție pianistică cu Mozart, care l-a judecat drept „un mecanism fără un dram de sensibilitate sau de gust"), Zürich, Lyon, probabil Roma. Se stabilește în capitala britanică, consacrându-se compoziției și dirijatului de orchestră, carierei de pianist și de profesor. În 1798, a luat naștere firma de piane „Longman, Clementi and Co". În această poziție socială, arătând un ascuțit simț al afacerilor, el s-a dedicat vinderii și mai ales fabricării manuale a pianelor. În 1802, a plecat împreună cu elevul său preferat, John Field, într-un nou mare turneu european. Împărțindu-și timpul între compoziție, fabrica de piane și dirijatul de orchestră, Clementi a participat la înființarea Societății Filarmonice și s-a întors din nou pe continent. Deși a debutat ca clavecinist, iar primele sonate le-a scris pentru acest instrument, chiar din timpul vieții era numit „tatăl piano-forte-ului". Cariera lui de interpret a fost un model pentru nenumărați pianiști virtuozi de la începutul secolului al XIX-lea. Componistic, nu s-a consacrat în exclusivitate muzicii pentru instrumentele cu claviatură, dar el este cel care a creat în principiu stilul pianistic modern, atât pe plan tehnic (octave și terțe paralele), cât și pe planul sonorităților, toate acestea urmând să-i inspire pe elevii și succesorii lui, în frunte cu Beethoven (care situa Sonatele lui Clementi mai presus de cele ale lui Mozart). Din sonatele lui, mai multe au cunoscut și variantă de concert, dar una singură (**op. 33 nr. 1 în do major**) a supraviețuit și sub această formă. Ultimele sonate, opus 50, cuprinzând și celebra **Didone abbandonata**, au apărut în 1821, dar au fost compuse în cea mai mare parte în perioada 1804 – 1805. Mai multe sonate sunt capodopere, căci creația componistică a lui Clementi nu se rezumă nici pe departe la sonatinele cunoscute de toți pianiștii începători. A realizat o celebră culegere didactică, **Gradus ad Parnassum op. 44** (trei volume) și

două simfonii (**op. 18**, 1787). Alte patru simfonii, una dintre ele aducând ca citat *God Save the King*, au fost reconstituite în anii 1970 de Pietro Spada. Clementi este, printre muzicienii tranziției spre Romantism, unul dintre cei mai activi artiști paneuropeni.

Autoritatea profesională și difuzarea repertorială au contribuit pentru a stabili, la începutul romantismului italian, un anume renume pentru **Ferdidnando Paer** (1771 – 1839) care, la fel ca alți contemporani ai săi, și-a căutat șansa de afirmare în centrele culturale europene. A debutat la Parma cu **Orfeu și Euridice**, apoi a devenit dirijor de operă la Viena, la Praga și Dresda, după care a fost chemat la Paris de Napoleon, urmându-i, în 1811, lui Spontini la conducerea Teatrului Italian, post pe care, la rândul său, îl va ceda lui Rossini. În primele sale opere îl urmează pe Cimarosa, însă cunoașterea operelor lui Mozart i-a modificat evident stilul în profunzime (**Camilla ossia Il Sotterraneo**, **Achille**, **Leonora** care a devenit un model pentru **Fidelio** de Beethoven). Paer se distinge prin cosmopolitism, prin utilizarea abilă a belcantoului, o manieră melodică însoțită de preocuparea pentru o armonie și o instrumentație de factură personală, marcată finalmente de viața muzicală pariziană, unde a prezentat opera **Agnese**, urmată de **Capelmaistrul**. Paer a realizat și creații religioase, muzică de cameră, concertantă (pian, orgă), dovadă a dorinței sale de a răspunde problematicii muzicale din Franța timpului său.

Spre deosebire de el, **Simon Mayr** (1763 – 1845) are un traseu existențial direcționat spre Italia. S-a perfecționat la Veneția cu Padre Martini și a fost succesor al lui Galuppi la San Marco, unde i s-au cântat primele lucrări de muzică sacră, precum și operele **Saffo**, **Che originali**. Este inițiatorul unui institut muzical unde l-a avut elev pe Donizetti. Operele sale *seria* au un loc important în evoluția genului, după Mozart, Cimarosa și Paisiello și înainte de Rossini. Mayr a urmărit o sinteză între stilul vocal și structurile lirice italiene (folosirea recitativului acompaniat, structurile deschise, care integrau corurile în acțiune, utilizarea crescendo-ului orchestral) și știința orchestrației datorate cunoașterii muzicii lui Haydn, Mozart Gluck și Cherubini. Într-un fel, Mayr a fost cel mai important dintre predecesorii lui Rossini (aproximativ 70 de opere: **Lodoïska**, **Ginevra**

di Scozia, considerată capodopera lui, **I Misteri Eleusini**, **L'Amor conjugale**, după libretul lui Bouilly, aflat și la originea operei **Fidelio** de Beethoven, **Adelaisa e Aleramo**, **Raoul de Créquis**, **La Rosa rossa e la Rosa bianca**, **Medeea in Corinto**, cu subiectul lucrării omonime a lui Cherubini, **Fedra**, **Demetrio**).

Este oarecum dificil să se stabilească o ierarhie valorică între compozitorii primelor decenii romantice, deoarece doar câteva nume sunt cele ce domină repertoriul.

Printre cei aflați în „penumbră" se numără și **Nicola Antonio Zingarelli** (1752 – 1837), coleg cu Cimarosa. În viața muzicală nu s-a distins decât în 1781, odată cu **Montezuma**, unde a pus în evidență știința componistică acumulată. După 1785, lucrările lui au fost intepretate pe toate scenele italiene și în străinătate (**Antigona** la Paris). Informativ doar reținem **Gerusalemme distrutta**, acțiune sacră, și capodopera sa, **Giulietta e Romeo** (Teatro alla Scala), scrisă pentru castratul Crescentini. În 1811, succesul lui Rossini, pe care Zingarelli îl ura, l-a constrâns să abandoneze scena. Capelmaistru la catedrala din Milano, apoi la San Pietro din Roma, a lăsat lucrări religioase, de muzică de cameră, piese pentru clavecin, orgă. Astăzi, numele lui rămâne legat de activitatea de pedagog, ca director al Colegiului Regal din Neapole, unde s-au format Bellini, Mercadante. Fidel principiilor vechii Școli a *operei seria* napolitane, s-a opus din toate puterile ideilor inovatoare ale lui Rossini, pe care îl considera supus influenței germane.

Nu își poate imagina multă lume că **Saverio Mercadante** (1795 – 1870), un nume de primă importanță în Italia secolului al XIX-lea, a fost martorul destinelor celebre care au luminat triada Rossini, Donizetti, Belini. Cu acesta din urmă a fost coleg la Neapole, unde a studiat și vioara și flautul, inițiindu-se în aspectele Romantismului. A știut să îmbine o scriitură vocală încă belcantistă cu necesitățile unei instrumentații în care aspectul timbral capătă funcție dramatică. Operele sale, reprezentate și la Torino, Milano, Neapole, Viena, Madrid, Lisabona, Paris, au fost mult apreciate de artiștii și publicul vremii – **L'Apoteosi d'Ercole**, **Elisa e Claudio**. Revenit la Neapole, în plină maturitate, a compus **Il Giuramento**, care s-a jucat din Rusia

până în America. Urmându-i lui Zingarelli la conducerea Conservatorului din Neapole, triumfă astfel asupra rivalului său de succes, Donizetti. Și-a continuat activitatea cu o altă serie de creații lirice, firește, uitate acum: **La Vestale**, **Il Reggente**, **Virginia**. Contemporanul lui Rossini și Bellini, a căror influență se resimte, al lui Donizetti și al lui Verdi care, la rândul său, a preluat de la el anumite procedee, obsedat mereu de aceste redutabile vecinătăți rivale, Mercadante nu rămâne mai mult decât un compozitor „elegant", unul dintre puținii autori italieni care și-au asumat dificila tranziție între moștenirea rossiniană (chiar prerossiniană) și spiritul nou, cu o forță dramatică necunoscută până atunci. Distanțat de aspirațiile *Risorgimento*-ului și fidel publicului napolitan, el a perseverat în a trata vocea pe linia moștenită de la belcanto, fidelitate care revine actualmente în atenție și este din ce în ce mai prețuită.

Asemeni lui **Nicola Porpora**, marele pedagog al artei vocale italiene de la începutul secolului al XVIII-lea, **Nicola Vaccai** (1790 – 1848) a avut o importanță aparte prin modul în care, în creațiile sale lirice (**I Solitari din Scozia**, **Giulieta e Romeo**, **Giovanna Gray**), a aplicat experiențele de interpret și, mai ales, concluziile înnoitoare privitoare la execuția vocală. În celebra și încă actuala sa **Metodo pratico din canto italiano**, Vaccai stabilește principiile cântului romantic aflat la pragul de tranziție dintre belcanto și modern, fapt observat adesea de compozitorii contemporani lui. Rossini îl aprecia drept… *un cunoscător atent al psihologiei vocii, care permite astfel sufletului să se exprime*. Una dintre contribuțiile sale în direcția declamației vocale a fost adaptarea versurilor clasice (în special Metastasio) la formulele mai noi ale cântului silabic și semisilabic, practică preluată mai ales de compozitorii ce i-au fost contemporani.

AFIRMĂRI COMPONISTICE MAJORE ÎN ROMANTISMUL ITALIAN

În adevăratul său înțeles, epoca romantică italiană este inaugurată deplin cu **Gioacchino Rossini** (1792 – 1868), compozitor a cărui redescoperire valorică nu s-a epuizat în cele două secole care au urmat. Precocitatea îi este dezvăluită de compunerea **Sonatelor a**

quatro, pentru coarde, la numai 12 ani, consecință a studiului partiturilor lui Mozart și Haydn, care îi vor marca întreaga pregătire artristică. De-a lungul adolescenței, Rossini compune diferite lucrări instrumentale cu aceeași precocitate, preocupat de armonie și instrumentație. **La Cambiale di matrimonio** (1810, Veneția) i-a deschis accesul în teatrele italiene, determinându-l în anii următori să realizeze lucrări care l-au impus repede (**La Pietra del paragone**, **Ciro in Babilonia**, **Il Signor Bruschino**, **La scala di seta**, opera seria **Tancredi**, drama giocoso **Italiana in Algero**, operele seria **Elisabetta**, **Otello**). Anul 1816 marchează triumful **Bărbierului din Sevilla**, urmat de comediile sentimentale **Cenușăreasa**, **Coțofana hoață**. Rossini optează pentru melodrama lirică romantică, conturând noi tipuri vocale, dezvoltând rolul orchestrei și corului în **Mose**, **La Dona del lago** și opera seria **Semiramida**. În 1822 a rămas legendară întâlnirea cu Beethoven, ocazie cu care acesta l-a sfătuit să se limiteze doar la compunerea de opere bufe. Dorindu-și notorietatea europeană se îndreaptă spre Paris, unde devine director al Teatrului Italian. Aici, Rossini a adaptat stilului francez lucrări mai vechi, adăugând și titluri noi (**Maometto II** și **Mose**, **Contele Ory**, **Guillaume Tell – „Wilhelm Tell"**). Un experiment aparte, în perioada finalului creației sale scenice, îl reprezintă **Călătorie la Reims**, operă-cantată pentru 12 voci solistice performante, în care compozitorul proiectează o nouă viziune asupra teatrului muzical – teatru în care dramaturgia nu mai este dependentă de narațiune, ci oglindește psihologia situațiilor, stadiu de evidentă noutate a concepției, afirmată în creația de gen abia un veac mai târziu.
Rossini va înceta să compună, după 1830 asistând la triumful lui Meyerbeer și al mai tinerilor săi contemporani, Bellini și Donizetti. În următoarele decenii a mai scris **Soirées musicales**, **Stabat Mater**, piesele pentru pian, **Păcate de bătrânețe**, o **Mică misă solemnă**. Deși a cunoscut criza neputinței de a mai compune, a supraviețuit dispariției unui mare număr dintre operele sale, care au ieșit din repertoriul epocii. Un secol mai târziu, reîncepe descoperirea capodoperelor tragice care, alături de operele comice, îi confirmă geniul. Rossini știuse să se adapteze timpurilor noi, rămânând totuși puternic legat de belcanto (extensie a registrației cântate, absența acutelor în forță, coloratură expresivă etc.), reușind să realizeze

sinteza între genurile operei – seria, semiseria și bufă. A renunțat la recitativul *secco* în beneficiul unui recitativ liric și ornamentat, în spiritul tradiționalului *recitar cantando*, ecou al tradiției secolului al XVII-lea. În arhitectonică îmbină numerele solistice, ansamblurile mici cu intervențiile corului, construind, asemenea marilor clasici, vaste finaluri. Disciplina în interpretarea solistică a redus liberalitățile soliștilor, ornamentația haotică, redistribuind scara țesăturilor vocale în favoarea afirmării categoriilor intermediare, de mezzosoprană sau bariton. O parte din Uverturile operelor sale, ca și Sonatele pentru orchestră, indică un cert progres al simfonismului italian, cu stăpânirea perfectă a formei și orchestrației clasice, cu utilizarea intensivă a suflătorilor (cornul, clarinetul) în dialog cu coardele, ceea ce i-a asigurat și permanența repertorială în sala de concert simfonic.

Puțin mai tânărul său confrate în lumea gloriei liricii italiene, **Gaetano Donizetti** (1797 – 1848) a fost un artist a cărui valoare în repertoriul romantic și-a dovedit cu prisosință perenitatea. Primele reușite de compozitor (**Enrico di Borgogna**, **Zoraide di Granata**) l-au făcut cunoscut mai ales la Neapole. Donizetti s-a remarcat în egală măsură în genurile *buf, semiseria* și *seria.* Cunoaște cu adevărat notorietatea odată cu **Anna Bolena** care, interpretată de Giuditta Pasta și Rubini, i-a adus aprecierile milanezilor, succes confirmat apoi cu **Elixirul dragostei**. Este perioada operelor tragice cu subiecte romantice sau istorice (**Roberto Devereux**, **Maria Stuarda**). Ca și Rossini sau Bellini, în căutarea succesului european vine la Paris, unde prezintă, în limba franceză, **Fiica regimentului**, **Favorita** și **Martirii**, după care este aplaudat la Viena pentru **Linda di Chamounix** și **Maria di Rohan**. Ultimele sale creații pariziene, **Don Sébastien** și **Don Pasquale**, se situează cu puțin înaintea prematurei sale dispații în condiții dramatice. Aplicând principiul de suprasolicitare în procesul tensionat al creației, care l-a făcut celebru cu expresia sa **„far presto"**, Donizetti a lăsat o producție lirică considerabilă (mai mult de 70 de partituri), la care se adaugă muzică sacră, cântece, muzică instrumentală. Talent ieșit din comun, Donizetti lasă câteva celebrissime capodopere tragice (**Lucia di Lammermoor**, **La Favorita**), cu personaje puternice și generoase ca emoționalitate și

strălucire a vocalității belcantiste. În operele comice conturează o dualitate tipologică nemaiîntâlnită după el, cu ipostaze în care și genul intermediar de *semiseria* se învecinează cu cele mai bune invenții ale comicului pur muzical. Calitatea melosului, predispoziția pentru culorile sumbre și contrastele frapante, economia unei strategii dramaturgice eficiente sau, în operele comice, umorul spiritual sunt slujite cu șanse egale în solistică și ansambluri, numeroase pagini donizettiene intrând în antologia esențială a istoriei operei romantice.

Privit de poetul romantic Heine ca un damnat al destinului, premoniție adeverită de realitate, **Vincenzo Bellini** (1801 – 1835) a fost educat de Zingarelli. Orientarea inițială către muzica religioasă și instrumentală (compoziții sacre, șapte simfonii de tinerețe, **Polonezele** pentru pian la patru mâini, melodii, **Concert pentru oboi și coarde**) este părăsită în favoarea teatrului muzical, în care se remarcă încă de la prima sa operă **Adelson e Salvini**. După **Bianca e Fernando**, Bellini debutează la Scala din Milano cu **Piratul**, pe libret de Felice Romani, poetul italian cu cel mai mare renume în epocă. Vor urma **la Straniera**, **Zaïra**, **Somnambula**, **Norma** și **Beatrice di Tenda**, moment de ruptură cu Romani, libretistul inspirator. Urmând pilda confraților, Bellini se stabilește la Paris, unde scrie ultima sa operă pentru *Théâtre des Italiens*, **Puritanii**. Potențial rival pentru contemporanii săi, creând în paralel cu Pacini, Mercadante și Donizetti, Bellini obținuse supremația după retragerea lui Rossini. Particularitatea artei sale se remarcă în acordul perfect între frumusețea clasică și exaltarea poetică a personajelor. Sensibil la curentele noi, aflat în comuniune artistică și spirituală cu Chopin, Bellini cultivă o scriitură melodică expresivă, cu respirație amplă, uneori incantatorie, neocolind acel rubato care reamintește libertatea ritmică monteverdiană (*la sprezzatura*), păstrând mult din virtuozitatea belcantistă, inclusă însă trăirilor poetice. Bellini îmbină într-o manieră personală structura pe numere izolate și ample arhitecturi „deschise", mai ales privind finalurile de act sau marile duete. A rămas cunoscută preocuparea sa pentru elaborarea melosului, după îndelungi reveniri asupra textului în favoarea expresiei vocii, a conținutului emotiv al dramei, relaționată cu armonia și orchestrația, precum și atenția acordată corului și monumentalului vocal-simfonic.

Dacă într-un fel lumea sonoră ne oferă senzația unei înrudiri cu muzica lui Chopin, totodată rafinamentul expresiei muzicale, dincolo de perceperea mai dificilă a desfășurării spectaculare, se vădește valoric superior producției multor compozitori ai epocii sale. Ceea ce explică și confruntarea paradoxală între dificultatea de execuție și popularitatea de care se bucură aproape toate operele sale, mai puține numeric, dar nu și valoric, în comparație cu Rossini, Mercadante, Donizetti și, chiar, Verdi.

Neîndoios, prezența care domină secolul al XIX-lea în arta lirică meridională este cea a lui **Giuseppe Verdi** (1813 – 1901). Cu o educație muzicală modestă, respins la concursul de admitere pentru Conservatorul din Milano, a fost încurajat spre compoziție de producția lirică a predecesorilor săi, Donizetti, Bellini, Vaccai și Rossini. Comanda Scalei din Milano pentru prima operă, **Oberto** (1839), îl lansează către creația de gen, urmată însă de opera comică **Un giorno di regno**, care a fost un eșec. Tentat de a părăsi creația, este convins să mai încerce o dată și, tot la Scala, va prezenta **Nabucco**, subiect refuzat de Otto Nicolai. Triumful premierei se datorează unui limbaj teatral ce va marca nașterea unei arte lirice „populare", cu coruri spectaculoase și expresie patriotică. Italienii aveau nevoie în preajma afirmării Rissorgiment-ului de o asemenea atitudine. Alte opere, cu același profil (**Lombarzii**, **Ernani**), contribuie la formarea compozitorului, Verdi depășind cu eforturi proprii (numite de el „anii galerelor") dificultățile profesiunii și cucerind notorietatea.
Pentru marile scene italiene și din străinătate, Verdi oferă un șir de creații menite a-i consolida ascensiunea (**I Masnadieri** la Londra, **Ierusalim**, **Giovanna d'Arco**, **I Due Foscari**, **Attila**, **Alzira** sau **Il Corsaro**). Prima lucrare inspirată de Shakespeare, **Macbeth**, îi marchează evoluția dramatică diversificată cu **Luisa Miller**, după Schiller. În cariera sa, un mare reper este cel al așa-numitei „trilogii populare" (1849 – 1853), ce cuprinde capodoperele de celebritate mondială **Rigoletto**, **Trubadurul** și **la Traviata**. Va continua, în următoarele decenii, ascensiunea spre desăvârșire, înfruntând totuși dificultăți în elaborarea dramaturgiei muzicale, cu încercări ce se reflectă în titluri de plan secund (**Vecerniile siciliene**, **Simon Boccanegra**, **Bal mascat**, **Forța destinului**, **Macbeth** remaniat).

Considerat unul dintre eroii epocii Risorgimento, este ales deputat de Busseto și primit la Torino de regele Vittorio Emmanuele al II-lea (V.E.R.D.I. reprezintă simbolic pentru revoluționarii italieni sigla *Vittorio Emmanuele Re D'Italia*). **Aida**, a cărei premieră a avut loc la Cairo în 1871, cu un lux nemaiîntâlnit (și cu un onorariu niciodată oferit unui compozitor până atunci), avea să fie consacrarea gloriei mondiale. Grandioasa **Messa da Recviem**, scrisă în memoria lui Manzoni, cunoaște un succes fără precedent, dar declanșează și contestările celor autointitulați *la scapigliatura*, reprezentând noul val de muzicieni italieni tineri. Cu fostul său adversar, Arrigo Boito, va colabora însă la remaniera operei **Simon Boccanegra**, realizând totodată muzica pentru **Otello** (1887) și **Falstaff** (1893), pe libretele acestuia, inspirate de Shakespeare, capodopere care afirmau uimitoarea măiestrie a maestrului octogenar. În afară de muzica lirică, Verdi a realizat **Piesele sacre**, **Imnul națiunilor** (versurile de Boito), precum un **Cvartet de coarde** și mai multe **Canzone da camera**. Drumul creației sale, de la modelele melodramei lirice italiene din prima perioadă romantică, urcă treptele măiestriei, cu un efort sisific, până la expresia perfectă a dramei lirice declamatorii. Personalitatea sa emoționează prin simțul grandorii, fie că este vorba de accentele patriotice, de „vocalitatea" nestăvilită din **Nabucco**, **Attila**, **Ernani** sau **Corsarul** ori de cizelarea rafinată a teatralității vocale din **Otello**, **Falstaff**. Înainte de Boito, compozitorul a mai colaborat și cu alți maeștri libretiști care au contribuit la condițiile împlinirii sale teatrale – Piave sau Cammarano –, bazându-se pe scrieri de Schiller, Shakespeare, Gutierrez sau Hugo. În domeniul vocal, Verdi a părăsit treptat belcantoul în favoarea cântului dramatic, solicitând vocilor aceeași suplețe, aceleași efecte de expresie patetică în toate registrele. Rolul orchestrei a crescut, Verdi oferindu-i o funcție esențială, mai ales după „trilogia populară", ajungând spectaculoasă după **Don Carlo**, cu ale sale culminații vocal-simfonice și comentarii autonome ale dramei romantice. Scriitura, inițial cu un primat monteverdian de monodie acompaniată, a urmat același drum ascendent, cu treptate câștiguri în armonie și polifonie, culminând cu superba fugă finală din **Falstaff**. Verdi a ilustrat, la modul ideal, fără slăbiciunile inerente psihologiei romanticilor, ideea exprimată de el cândva: „Viața mea sunt operele mele."

Cu două decenii mai tânăr decât Verdi, **Amilcare Ponchielli** (1834 – 1886) este o prezență interesantă prin modul în care a reușit să se distanțeze stilistic și dramaturgic de dominanta verdiană a ultimului pătrar de secol XIX, anunțând prin conținutul muzicii sale apropierea unor noutăți ce aparțin prin expresie verismului. S-a făcut remarcat cu o operetă, cu lucrări de muzică de cameră, apoi cu câteva opere (**I Promessi Sposi**, **I Lituani**), numele său impunându-se în marele repertoriu doar cu **La Gioconda** după Victor Hugo (1876). Au mai urmat, în paralel cu lucrări instrumentale sau religioase, operele **Fiul risipitor** și **Marion Delorme**, fără prea mare ecou, în maniera unui romantism meditativ. Se poate considera totuși că evidentul său talent dramatic a contribuit la configurarea legăturii cu verismul pe cale de afirmare.

Între muzicienii care au avut de împlinit un destin în lumea operei italiene romantice, **Arrigo Boito** (1842 – 1918) se deosebește ca personalitate prin îmbinarea mai multor direcții artistice în componistică și literatură. Sprijinind reprezentarea operei **Faust** de Gounod la Milano și constatând slăbiciunile libretului acestei lucrări, Boito a redactat un poem-sinteză după capodopera lui Goethe, scriind el însuși o versiune muzicală, opera **Mefistofele**, prezentată la Scala, în 1868, fără niciun succes. Revizuită ulterior, partitura va triumfa la Bologna, cunoscând forma definitivă după încă alte modificări, pentru noua sa reluare la Scala, din 1881, cu o distribuție strălucită. Boito, înflăcărat în fața curentelor noi ale artei teatral-muzicale, a militat în favoarea cunoașterii lui Wagner (realizând versiunile în italiană pentru **Rienzi**, **Tristan**, dar și **Freischütz** de Weber), criticându-l pe Verdi, ca reprezentant al valului reformator intitulat *Scapigliatura*. Reconcilierea cu venerabilul maestru a condus apoi la refacerea libretului lui **Simon Boccanegra** și realizarea libretelor pentru **Otello** și **Falstaff**. Boito este, de altfel, autor al mai multor librete de operă, pentru Franco Faccio (**Hamlet**), Ponchielli (**La Gioconda**), Catalani (**La Falce**) și Mancinelli (**Ero e Leandre**). În preocupările sale de creație se include laborioasa elaborare a operei **Nero**, rămasă neterminată (completată de Antonio Smareglia și Vincenzo Tommasini), în care îi descifrăm evoluția către Modernism. Contribuțiile sale, oarecum mai speciale, sunt fără îndoială importante pentru istoria teatrului liric italian.

Din generația tânără, **Alfredo Catalani** (1854 – 1893), dispărut de timpuriu, își demonstrase, cu capodopera sa **La Wally** (1892), întreaga forță de creator liric original. Între alte lucrări ale sale, rămase doar în file de dicționar, se mai pot aminti **La Falce**, **Elda**, **Dejanice**, **Edmea** și **Loreley**. A compus romanțe și muzică de cameră, reflectând o anumită apartenență la culturile franceză și germană. Ca și Ponchielli, Catalani asigură relația de continuitate a romantismului italian spre efervescența verismului, primele mari titluri ale noului curent apărând aproape concomitent cu propria sa capodoperă.

Deși muzica instrumentală nu a ocupat prim-planul culturii romantice italiene, astrul unic al lui **Nicolò Paganini** (1782 – 1840) a strălucit puternic în ambianța contemporaneității, prelungindu-și ecourile în posteritate. A debutat la Genova cântând variațiunile proprii pe **La Carmagnola**, urmând apoi îndrumările unor muzicieni, elevi ai lui Paer. Realizează primul turneu de concerte în Lombardia, adăugând violinei și studiul chitarei. A străbătut Europa, suscitând entuziasmul peste tot: la Viena, în Germania, Austria, Boemia, Saxa, Polonia, Bavaria, Prusia și în provinciile renane, la Paris, la Londra. Din întâlnirea cu Berlioz a luat naștere, la comanda interpretului, simfonia cu violă obligată **Harold în Italia**, lucrare pe care Paganini însă nu avea să o cânte niciodată. Paganini a fascinat artiștii romantici, în special pianiști, compozitori, pictori sau scriitori, precum Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Th. Gauthier, Goethe, Heine. Legendara sa virtuozitate spectaculară este proprie artei romantice, care vrea să surprindă prin fantastic, supranatural și noutate, suscitând un entuziasm îmbinat cu uimirea. Deși odată cu trecerea timpului au mai existat mari violoniști, în secolul al XIX-lea Paganini rămâne simbolul violonistului virtuoz, deschizător de noi perspective în mânuirea instrumentului său. Personalitate înzestrată cu o extraordinară putere de sinteză, a reunit într-o formă originală tot ce exista deja în tehnica viorii, conferindu-i un nou statut în relația cu publicul. Nu pot fi omise accentele provenind din explorarea virtualităților acrobatice ale viorii, punând în valoare și posibilitățile expresive, utilizând libertatea brațului, alternarea registrelor opuse. Componistic, a practicat *scordatura*, a scris lungi pasaje cromatice, a valorificat resursele instrumentului în sonatele

sale (subintitulate simbolic **Maria-Luisa**, **Napoleon**, **Militara**, **Sonată majestuoasă sentimentală**, **Trei teme variate**). În tehnica sa se cumulează primele exemple de triluri în octavă și la unison, staccato *jeté*, coarde duble, triple, cvadruple și acorduri, combinații care cereau deseori digitații delicate, încrucișări ale degetelor sau extensii dificile datorită rapidității tempoului, utilizarea sunetelor armonice, utilizarea ambelor mâini pentru șiruri rapide de pizzicato cu sunete *coll'arco.* Dificultățile tehnice ale lucrărilor lui, „punct de solstițiu al virtuozității" (după expresia lui Schumann), valorificate în celebrele **24 de capricii pentru vioară solo**, au inspirat numeroși compozitori, printre care Schumann, Liszt, Brahms, Rachmaninov, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Lutoslawski și Dallapiccola. Paganini nu a compus doar muzică instrumentală destinată instrumentelor sale favorite – chitara, viola și mai ales vioara (sonate, variațiuni pe teme celebre) –, ci și șase foarte apreciate concerte pentru vioară și orchestră, dintre care cele mai cântate sunt **Concertul nr. 1 în mi bemol major op. 6**, **Concerul nr. 2 în si minor, op. 7**. Rezistența în timp a repertoriului creat de el provine totodată din vocația inspirației melodice a compozitorului, sinteză personală între tematica clasică, repertoriul contemporan de operă și muzica populară italiană.

Fără a rivaliza în faimă cu Paganini, **Giovanni Sgambati** (1841 – 1914) reprezintă continuitatea muzicii instrumentale în Italia, după maeștri clasici, de talia lui Cimarosa. Compozitor și pianist, elev al lui Zingarelli, Liszt și prieten cu Wagner, Sgambati a urcat pe cele mai înalte trepte ale performanțelor concertistice. Împreună cu Martucci, el militează pentru renașterea muzicii instrumentale italiene de tradiție clavecinistică, căutând să se opună dominației artei vocale operistice. În acest scop, a căutat sprijin în sugestiile instrumentale ale muzicii germane, abordând toate genurile și excluzând opera. Moștenirea sa cuprinde două simfonii, **Concertul în sol minor op. 10 pentru pian**, **Requiem**, cvartete, cvintete, piese instrumentale pianistice (Nocturne, Preludii și fugi, Suite, Piese lirice, transcripții pentru pian după Gluck, Beethoven, **Pagini de album**). Muzica sa instrumentală, ca și cea camerală, reflectă marea tradiție germană – Mendelssohn, Schumann –, fiind totuși profund marcată de caracteristicile unei cantabilități melodice tipic italiene.

Un destin oarecum asemănător, situat la momentul tranziției Verismului către secolul XX, îl cunoaște și **Ferruccio Busoni** (1866 – 1924), de asemenea împletind cariera de pianist cu cea de compozitor. În 1888 își începe, cu o **Fugă pentru orgă**, monumentala muncă de transcripție pianistică a lucrărilor bachiene. Artist cu un simț al arhitecturilor vaste și al decorativului, a cântat în recitaluri creația lui Liszt și a dirijat la Berlin concerte de muzică contemporană. De asemenea, a făcut cunoscute publicului concertele lui Mozart, pe atunci încă neglijate, ornamentându-le cu cadențe proprii. Ca profesor, a predat la Helsinki, Moscova, Boston, Berlin. În compoziție, se remarcă spectaculosul **Concert pentru pian cu cor final op. 39** (1904), deși nu-și va găsi rezonanța personală decât odată cu **Berceusa elegiacă op. 42** pentru orchestră (1909). Elaborarea teoretică a **Proiectului pentru o nouă estetică muzicală** apare ca un veritabil tratat de anticonformism muzical în care contestă exclusivitatea modurilor major și minor și a formei de sonată, propunând unele inovații care aveau să se afirme în prima jumătate a secolului XX: politonalitate, modurile vechi, modurile imaginate, microintervale și chiar sursa muzicală electronică. **Fantezia indiană op. 44**, **Romanza e scherzoso op. 54 pentru pian și orchestră**, sonatinele pentru pian sunt marcate de diferite îndrăzneli, inclusiv disonanțe sau consonanțe înlănțuite în soluții surprinzătoare. **Proiectul** propunea o estetică neconvențională pentru teatrul muzical, în ce privește utilizarea antirealistă a cântului, bazată pe librete proprii. După **Die Brautwahl** (poveste fantastică după Hoffmann), **Arlecchino** și **Turandot** (după Gozzi), realizează o parodie de operă, „capriciu teatral”, care se deschide cu o fanfară dodecafonică. În ce privește lucrarea sa muzical-teatrală capitală, **Doktor Faustus**, Busoni se îndreaptă spre un spectacol dominat de pitoresc, filosofie și metafizică. În ultima perioadă a vieții se consideră că Busoni a fost singurul compozitor modern ale cărui înnoiri nu provin din influențele lui Debussy sau Wagner. Spiritul său de o neobosită curiozitate își propunea înnoirile în fantezie și cercetare, mentalitate preluată de discipolii săi, Kurt Weill, Edgar Varèse, Jan Sibelius, Arthur Lourié sau Philippe Jarnach (care a orchestrat și a completat ultimele pagini din **Doktor Faustus** început în 1916). Mai pot fi menționate creații instrumentale, concertante

(pentru pian, pentru vioară, pentru clarinet, cantate și lucrări corale, numeroase piese pentru pian, printre care patru versiuni ale unei **Fantasia contrappuntistica** după fuga neterminată din **Arta fugii** de Bach), muzică de cameră, melodii. Un capitol aparte este reprezentat de cele șapte volume de transcripții pianistice (lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Liszt), precum și cadențe pentru concertele de Beethoven și Brahms, care consolidează relația acestui epigon al tradiției muzicii germane cu romantismul italian.

Romantismul muzical rus

Secolul al XIX-lea este o etapă importantă a afirmării valorilor naționale ruse la nivelul societății nobiliare. Relații între Rusia țaristă și Europa datează încă din timpul lui Petru cel Mare, când se înființaseră primele orchestre și teatre muzicale, cu artiști străini, evoluție continuată în timpul țarinei Ecaterina cea Mare. Este perioada dominației operei italiene, compozitorii de la finalul secolului precedent fiind solicitați să creeze special pentru Curtea imperială (Traeta, Cimarosa, Paisiello). Primele încercări autohtone aparțin teatrelor populare, apropiate de formulele operei comice, și apariției unui repertoriu propriu. Printre acești primi compozitori se pot menționa **Vasili Pașkevici Sokolovski** (1742 – 1800), **Mihail Martinski** (1750 – 1820), **I. Fomin** (1761 – 1800), care creează mai ales după modelele europene de opere comice. În 1780 se deschide la Moscova primul teatru, rezervat operei italiene. De altfel, influența operei italiene depășește genul și cuprinde și alte domenii, inclusiv muzica religioasă, realizată de compozitori cu studii în Italia. Cel care se reîntoarce la făgașul autohton este **Dmitrii Stepanovici Bortneanski** (1751 – 1825), elev al lui Baltasare Galuppi, dirijor al Cappellei papale din Roma. A fost autor de opere (**Creonte**, **Quito Fabio**, **Alcide**, **Le fils rival**, **Le Faucon**), piese simfonice, o simfonie, un concert pentru pian, muzică de cult ortodox. În viața de salon se răspândește varianta rusă a liedului, așa-numita romanță cultă cu influențe țigănești. Printre autori, se află Bortneanski, frații Titov, **Alexandr Alabiev** (1787 – 1851), compozitor de muzică simfonică, opere și autor al celebrei romanțe **Privighetoarea**, **A.G. Varlamov** (1801 – 1848), dirijor și compozitor

de opere, balete și romanțe, **A.N. Verstovski** (1799 – 1862), autor de muzică de scenă, romanțe și opere (**Pan Tvardovski**, **Mormântul lui Askold**, **Gromovoi**). Predominanța spiritului salonard, în primele decenii ale secolului, menținerea manierismului monden în cultivarea repertoriului vor păli treptat, odată cu afirmarea unor personalități creatoare mai puternice și originale, ca **Mihail Ivanovici Glinka** (1804 – 1857) și **Alexandr Sergheevici Dargomâjski** (1813 – 1869).

Pentru **Glinka** primele impresii au fost legate de muzica religioasă și de orchestra de iobagi a familiei sale. Studiul pianului îl îndeamnă să încerce să compună (**Variațiuni pe o temă de Mozart** pentru harpă). Autodidact în muzică, scrie melodii ruse și italiene și o sonată pentru violă și pian. O călătorie în Italia îi revelează operele lui Bellini, Donizetti, Rossini, iar un popas în Berlin contribuie la studiul contrapunctului și completarea cunoștințelor muzicale, sub îndrumarea lui S. Dehn, singurul său veritabil profesor. Pentru prima sa operă, **Ivan Susanin**, sau **O viață pentru țar**, alege un subiect istoric. Opera a avut un imens succes, dar a provocat și aprecierile negative ale anumitor critici care au văzut în ea o „muzică pentru birjari". În continuare, a compus muzica de scenă pentru o tragedie de Kukolnik, **Prințul Holmski**, și a lucrat la a doua sa operă, **Ruslan și Ludmila**, după o poveste de Pușkin. Glinka a plecat din Rusia călătorind în Franța și Spania, s-a împrietenit cu Berlioz și, datorită lui, a fost primul rus a cărui muzică s-a cântat în Franța. Scrie în Spania două fantezii pentru orchestră, **Jota aragoneză** și **Amintire din Castilia**, devenită apoi **O noapte de vară la Madrid**. Reîntors în țară, compune fantezia pentru orchestră pe două teme populare ruse, **Kamarinskaia**, și lucrează la simfonia ucraineană, **Taras Bulba**, după Gogol, neterminată. Glinka nu a fost primul care a citat cântece rusești în lucrările sale sau s-a inspirat din subiecte naționale, inițiative pe care le inițiaseră deja Pașkevici, Fomin și alți compozitori de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Dar Glinka a fost primul care și-a impregnat limbajul de intonațiile melodice populare și a conferit operei ruse o dimensiune dramatică. În cele două opere ale sale, influența italiană rămâne sesizabilă prin împărțirea în numere, tendința către virtuozitate vocală. Corurile și ariile din **Ivan Susanin** conferă o prezență dramatică poporului și,

firește, eroului care îl reprezintă, anunțând astfel opere ale lui Musorgski. Cu tablourile din Rusia străveche și feeria ei orientalizantă, **Ruslan și Ludmila** va fi un model pentru operele-basm ale lui Rimski-Korsakov. În **Ruslan și Ludmila**, Glinka este primul care utilizează melodiile și ritmurile orientale (cor persan, lezghinka, marșul lui Cernomor). Orientalismul se regăsește și în fanteziile spaniole. Aflată la baza Școlii simfonice ruse, **Kamarinskaia** consacră principiul parafrazei și al varierii instrumentale a temelor, deosebite de simfonia germană. Ca orchestrator, Glinka are simțul coloristicii sonore și al nuanțelor, ce i-au adus elogiile lui Berlioz. Originalitățile sale armonice sunt deseori remarcabile (gamă prin tonuri, în **Ruslan**). Numeroasele melodii, în special ciclul **Adio la Sankt Petersburg**, îmbină aria italiană, romanța franceză și cântecul rus.

Aparținând aproape aceleiași generații, **Alexandr Sergeevici Dargomâjski** impresiona publicul prin virtuozitatea pianistică și caracterul plăcut al primelor compoziții pentru pian sau pentru voce. Succesul operei lui Glinka l-a convins pe Dargomâjski să scrie o operă după Hugo, **Esmeralda**. Călătorește, ca și Glinka, în Europa – Viena, Paris, Bruxelles –, prilej de a întâlni muzicieni ca Auber, Halévy, Meyerbeer și Fétis. La întoarcere, a scris o operă-balet, apoi a terminat un proiect pregătit de mult timp, **Rusalka**, și a început **Oaspetele de piatră**, după Pușkin, partitură terminată de Cesar Cui și orchestrată de Rimski-Korsakov. Continuându-l pe Glinka, Dargomâjski a avut asupra muzicii ruse o influență considerabilă prin elementele dramatice în muzica de operă. El conturează o inovație de mare importanță: recitativul. Compozitorul, urmărind să contureze raporturi riguroase între muzică, text și cuvânt, obține un efect bine definit, mai ales în **Oaspetele de piatră**. Aici putem intui originile lui **Boris Godunov** sau ale **Căsătoriei** de Musorgski, **Mozart și Salieri** de Rimski-Korsakov sau **Jucătorului** de Prokofiev. Prin aceste contribuții, la care se adaugă creații în genul romanței, paternitatea Școlii naționale ruse romantice îi aparține în mod egal cu Glinka.

Acum, spre mijlocul secolului romantic, este epoca în care își începe activitatea *Grupul celor cinci*, cunoscut și sub numele „Mănunchiul puternic" – Mili Balakirev, Cesar Cui, A.P. Borodin, N. Rimski-Korsakov și M.P. Musorgski, cu sprijinul ideologic al

esteticianului Vladimir Stasov. Grupul publică un manifest dramatic, care pune problema unei școli muzicale bazate pe concepții generoase, pornind de la Glinka și Dargomâjski, exprimându-și admirația profundă față de tot ce este cu adevărat valoros în creația compozitorilor ruși mai vechi și mai noi.

Pentru **Aleksandr Porfirievici Borodin** (1833 – 1887), profesor de chimie, muzica a fost o ocupație secundară, ceea ce explică și numărul restrâns al creațiilor. Este atras de genurile orchestrale – **Simfonia I**, **Simfonia a II-a**, poemul simfonic **În stepele Asiei Centrale**. Opera **Cneazul Igor** reflectă tendința lui Borodin spre o sinteză între Rusia și Occident, printr-un amestec între izvoarele populare orientale (**Dansurile poloveţiene**) și formele clasice sau romantice europene. Începută în 1869, lucrarea a rămas neterminată, fiind finisată de Rimski-Korsakov și de Glazunov. În comparație cu stilul recitativic al lui Musorgski, pentru Borodin vocea ocupă în discursul melodic primul loc în fața orchestrei. Inspirația marchează și melodiile sale, precum **Prinţesa adormită**, **Cântec în pădurea întunecată**, **Marea**, în care se subliniază atracția către simplitatea liniei cantabile, către ușurința și agilitatea contrapunctului, către claritatea unei armonii bogate în modulații. Cvartetele, ca și **Simfonia a II-a**, au cunoscut pe drept celebritatea, particularizând locul său în cadrul Grupului.

Cel mai modest ca potențial artistic dintre membrii acestei generații, **César Cui** (1835 – 1918) a îmbinat creația muzicală cu activitatea de critic. Inginer militar, specialist în fortificații, a ales drumul spre muzică după ce s-a întâlnit cu Balakirev și Dargomâjski. Atracția pentru polemică l-a făcut să joace un rol important în lupta de afirmare a Grupului. Fiind un compozitor fecund, s-a îndreptat la început către genul liric (**Prizonierul din Caucaz**, **Festinul din timpul ciumei**, **Fata Căpitanului**, **Angelo**, **Corsarul**), iar pentru melodiile vocale, fapt explicabil prin filiera originii sale familiale, Cui preferă poezie franceză. Ca miniaturist înnăscut, influența lui Schumann se regăsește în lucrările instrumentale, cea a lui Dargomâjski, în romanțe. Cui a terminat **Oaspetele de piatră** de Dargomâjski, a revizuit, apoi a încheiat **Târgul din Sorocinsk** de Musorgski.

Mili Alexeievici Balakirev (1837 – 1910) a fost autodidact, formându-se în contactul cu o orchestră particulară și urmând sfaturile lui Glinka. Admirația pentru acesta îl determină ca, pentru a încerca o reformă muzicală bazată pe principiile maestrului său, să adune în jurul lui tineri muzicieni, mai precis pe Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov și Borodin. Se poate presupune că, datorită lui, aceștia au devenit „Grupul celor cinci". Pentru a populariza și a pune în practică ideile Grupului, Balakirev a fondat, în 1862, Școala liberă de muzică, consacrată propagării lucrărilor rusești. Pe plan componistic, s-a manifestat cu o neobișnuită pretenție de perfecțiune. În poemul simfonic **Tamara** și în **Simfonia I**, folclorul rus apare ca o sursă importantă a inspirației sale. În cuprinsul creației, mai sunt Uverturi, două simfonii, poeme simfonice, concerte pentru pian și orchestră, lucrări pentru pian solo (sonate, mazurci, valsuri), celebra fantezie **Islamey**, considerată una dintre cele mai dificile piese romantice de virtuozitate, numeroase melodii, coruri.

Modest Petrovici Musorgski (1839 – 1881) s-a format prin asimilarea a două surse: cultura muzicală occidentală și spiritul muzical popular rus. Pe drumul afirmării muzicale, Vladimir Stasov, ziarist-animator, îi va da impulsul și inspirația inovatoare. Anul 1857 este cel al primei melodii importante, **Micuța stea**, care poartă pecetea geniului său, marcând orientarea lui către muzica vocală și dramatică, hotărât să se consacre creației. Începe să lucreze la opera **Salammbô**, care nu va fi dusă la bun sfârșit, dar al cărei material va fi refolosit în lucrări viitoare. Doctrina lui estetică – a traduce „adevărul, fie el și amar", într-un limbaj muzical „îndrăzneț și sincer" – ia naștere în acea perioadă. Compune melodii pentru voce și pian cu text propriu, în care utilizează un stil de muzicalizare a intonațiilor cuvântului. Acest „recitativ" a continuat încercările lui Dargomâjski, Musorgski fiind cel care l-a impus muzical, reușind să „încorporeze recitativul în melodie", conform opiniei sale. În 1868, începe să lucreze la opera **Boris Godunov** după Pușkin și scrie ciclul de melodii **Camera copiilor**. După ce prima versiune a lui **Boris Godunov** a fost respinsă de Teatrul Imperial, el adaugă personajul Marinei și „actul polonez". Astfel refăcută, opera se joacă în fragmente, apoi în întregime, în audiții particulare și, în sfârșit, la Teatrul Mariinski (1874). Începe un proiect

de operă gigantic, cu subiect politic, **Hovanscina**, pe o idee de Stasov, lucrare remaniată și reorchestrată până în 1879. În colaborare cu poetul Arseni Golenișev-Kutuzov realizează două cicluri pesimiste de melodii, numite de compozitor cele două *Călătorii de iarnă*: **Fără soare** și **Cântecele și dansurile morții** (1875 – 1877). În 1874 a început o operă populară după Gogol, **Târgul din Sorocinsk** (care, în versiunea finală a lui Rimski-Korsakov, va cuprinde și poemul orchestral **O noapte pe muntele pleșuv**). O seamă de creatori, de la Debussy la Janáček, de la Berg la Drăgoi sau Poulenc, au găsit în lucrările lui Musorgski idei pentru afirmarea propriilor căutări. De asemenea, mulți muzicieni s-au devotat pentru a-i aduce creația la condițiile unei difuzări integrale. Începând cu Rimski-Korsakov și ajungând până la Șostakovici, această latură strălucitoare, pe care urmașii săi i-au descoperit-o muzicii lui Musorgski, părea să fi fost închisă în ea, ca un potențial neexplorat. Sonoritatea sumbră, aparent lipsită de armonice, era incontestabil voită și aleasă. Pianistului experimentat care era Musorgski nu i-ar fi trebuit prea multă îndemânare pentru a face ca toate creațiile sale să fie „frumoase". Dacă a scris **Tablourile dintr-o expoziție** aparent „împotriva" pianului, a făcut-o din fidelitate față de ceea ce se „aude". Estetica lui era „adevărul", iar armonia lui, viziune de intonație și culoare. Astfel, muzica sa pare să înainteze către necunoscut, cu un pas ferm, dar în același timp riscant, plin de noutate. Chiar dacă nu se identifică la Musorgski niciuna dintre acele „inovații" precise, ușor de definit, compozitorul a fost unul dintre artiștii curajoși care, în anumite epoci, și-au asumat misiunea reînnoirii. În versiunea orchestrală a **Tablourilor dintr-o expoziție**, Maurice Ravel descifrează la Musorgski creația vizionară, conferindu-i întreaga valoare de artist.

Locul lui **Nikolai Rimski Korsakov** (1844 – 1908) în activitatea acestui grup are menirea de a sublinia concluziile epocii romantice ruse. Absolvent al Școlii de cadeți ai Marinei militare din Sankt Petersburg, el este mai atras însă de muzică. Sub influența ideilor lui Liszt și Berlioz, începe să scrie primul poem simfonic, iar numirea sa ca profesor de compoziție și de orchestrație la Conservatorul din Sankt Petersburg va fi cotitura decisivă a vieții sale. Perfecționarea profesională substituie tehnica empirismului primei lui maniere,

ceea ce explică parțial munca de „revizuire" căreia i se va dedica, mai ales în ceea ce îi privește pe Musorgski și Borodin. Culegerea cântecelor populare îl ajută să descopere vechile rituri păgâne, care vor fi preluate în lucrările lirice. Rimski-Korsakov, în cadrul Expoziției universale de la Paris din 1889, are un prim contact cu muzicienii francezi și curentele muzicale noi, ceea ce îi oferă alte orizonturi în artă.
Interesat de teatrul muzical, o mare parte a activității compozitorului a fost consacrată celor 15 opere ale sale. Lumea lui Rimski Korsakov este o lume a poeziei, a frumuseții, luminii, poveștilor populare, feerice, fantastice. Această orientare apare evidentă în **Noapte de mai**, **Snegurocika**, **Sadko**, **Kașcei nemuritorul**, **Legenda orașului nevăzut Kitej**, **Cocoșul de aur**. Optica sa reflectă o anumită concepție privind convenționalul genului ca spectacol și stilizare, chiar dincolo de tendința spre realism. Mai pot fi adăugate anumite caracteristici de tip italian (**Logodnica țarului**), preponderența influențelor lui Wagner (**Mlada**, **Mozart și Salieri**, **Kitej**), apropieri de declamație (**Snegurocika**, **Sadko**, **Noaptea de Ajun**, **Povestea țarului Saltan**, **Cocoșul de aur**). Primează în arta lui știința orchestrației (concretizată teoretic și în tratatul **Principii de orchestrație**), care se sprijină pe experiențele compozitorilor germani, francezi, ruși. În acest domeniu, Rimski-Korsakov a format o întreagă generație, inclusiv pe Stravinski, Respighi, făcându-le cunoscute culoarea și procedeele sale de scriitură, evidente și în partiturile orchestrale (**Capriciul spaniol**, **Șeherazada**, **Marele Paște rus**). Fără îndoială, Rimski-Korsakov a fost cel mai important șef de școală al Rusiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, capabil să finalizeze sinteze ale Romantismului.

Există, în aceeași perioadă a activității „Grupului celor cinci", și alți compozitori care consolidează romantismul național rus. **A.S. Arenski** (1861 – 1906), discipolul lui Rimski Korsakov și, la rândul său, profesorul lui Skriabin, Rachmaninov și Glier la Conservatorul din Moscova, stabilește prin activitatea sa artistică și pegagogică legătura dintre generații. Primul lui succes a fost opera **Un vis pe Volga**. Succesor al lui Balakirev la Capela Imperială, compune pentru pian **Concertul „rus" op. 2**, **Eseuri pe ritmuri uitate op. 28**,

Variațiuni pe o temă de Ceaikovski, muzică de cameră (**Trio**, **două Cvartete de coarde**, **piese pentru vioară, violoncel**), melodii și coruri. Stilistic, componistica sa reflectă influența lui Korsakov și Ceaikovski, dar și contacte cu muzica germană (Mendelssohn, Schumann) și franceză.

Măreață personalitate a Romantismului, **Piotr Ilici Ceaikovski** (1840 – 1893) a studiat muzica cu Nikolai Rubinstein și Zaremba, devenind profesor de armonie la Conservatorul din Moscova. Relațiile cu „Grupul celor cinci" nu se finalizează prin integrarea sa ci, dimpotrivă, îl determină să-și îndrepte opțiunile către Occident, îndemnat și de Stasov care, păstrând subiectele ruse pentru prietenii lui, îi propune lui Ceaikovski subiecte europene. În prima perioadă de creație realizează trei simfonii, **Concertul nr. 1 pentru pian**, operele **Voievodul**, **Ondine**, **Opricinicul**, **Fierarul Vakula** și cea dintâi versiune a baletului **Lacul lebedelor**, uverturile simfonice **Romeo și Julieta**, **Furtuna**. Ceaikovski cultivă un caracter rus, îmbinat cu o anumită melancolie personală a cantilenelor. După 1875 s-a împrietenit cu Saint-Saëns, i-a frecventat pe Liszt, Bizet, a cărui operă **Carmen** o admira. Relația foarte specială cu doamna Nadejda von Meck (melomană care în 1879 îl angajase pe Debussy ca profesor de pian al uneia dintre ficele sale), devenită sfătuitoarea și mecena lui, îi oferă liniștea grijilor materiale, necesară pentru a crea. Corespondența lor, de-a lungul a paisprezece ani, cuprinde cunoașterea gândurilor artistului, ca și a condițiilor în care a putut să realizeze marile sale lucrări, opinii privitoare la expresie și tematică. Ca dirijor, face turnee în Europa și America, unde lucrările lui s-au bucurat de o primire entuziastă. În 5 mai 1891, Ceaikovski a inaugurat Carnegie Hall din New York. De asemenea, este distins cu titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universității din Cambridge. Tema fundamentală a lucrărilor sale simfonice și lirice este destinul obsedant, de la poemul simfonic *Fatum* până la ultimele trei simfonii. Destinul marchează și personaje ca Lenski, Hermann și Ioana d'Arc. În muzica de cameră (**Sextetul Amintiri din Florența**, **Trio**, **muzica de pian**, **Romanțe**) și simfonii, modul lui de manifestare a sentimentelor impresionează prin amploarea cadrului formal, dramatic și expresiv. În scriitura orchestrală compozitorul

solicită cu mare expresivitate ansamblul, ceea ce justifică aprecierea că Ceaikovski este cel mai important simfonist rus al generației sale. Operele sale variază de la tematica istorică (**Fecioara din Orléans**, **Mazeppa**) la drama psihologică (**Evgheni Oneghin**, **Dama de pică**) sau basm (**Iolantha**). În drumul său reflectă o gândire mai apropiată de Glinka, prin succesiunea de arii și ansambluri. Cu capodoperele coregrafice **Lacul lebedelor**, **Frumoasa din pădurea adormită**, **Spărgătorul de nuci**, el a reușit să impună o muzică de balet capabilă să devină o autentică dramă muzicală dansată. Privind în ansamblu muzica secolului XIX, prin Ceaikovski, Școala națională rusă se întregește estetic și ca motivație emoțională, reprezentând astfel un important domeniu al componisticii veacului.

Romantismul muzical ceh

Multă vreme cultura muzicală cehă a fost, în Baroc și Clasicism, o parte reprezentativă a celei austro-germane. Din această cauză, vorbim destul de rezervat despre caracteristicile proprii, ce aveau să-și afirme drepturile abia în Romantism. Autonomia culturii muzicale cehe se consolidează prin **Bedrich Smetana** (1824 – 1884). Precoce ca afirmare muzicală, devenit profesor, începe de timpuriu să compună, fiind cunoscut și apreciat de Hummel, Mendelssohn, Schumann. Ajutat de Liszt și Clara Schumann, Smetana pune la Praga bazele unei Școli de muzică cu limba cehă obligatorie. Karel Sabina îi va oferi libretele primelor sale opere.

Un timp (1856 – 1861) dirijează Harmoniska Sällskapet din Göteborg, unde compune trei poeme simfonice: **Richard al III-lea**, **Tabăra de la Wallenstein** și **Hakon Jarl**. Revenit la Praga, depune toate eforturile de afirmare a culturii cehe, devenind dirijorul permanent al Teatrului Boemian. Prima operă, **Brandenburghezii în Boemia**, reprezintă, prin subiect și utilizarea limbii cehe, un eveniment național, potențat mai apoi de faima principalei sale creații scenice, opera comică, **Mireasa vândută**. Mai putem cita, din creațiile sale care au fondat opera națională cehă, operele istorice **Dalibor** și **Libuše**, precum și comedia **Cele două văduve**. Personalitatea sa se impune prin valoarea unei creații naționale, în

care ciclul de șase poeme simfonice **Ma Vlast** („Patria mea”) descrie istoria, natura și muzica poporului ceh. Arta lui Smetana este originală prin eroismul, umorul, suplețea melodică și ritmică, trăsături care îl particularizează pe creator, dovedind că specificul patrimoniului artistic boemian ajunge la o audiență internațională, realizând o sinteză între forma romantică și un individualism cultural puțin cunoscut. În domeniul muzicii de cameră există două cvartete de coarde care preced gândirea armonică a lui Janáček, piese pentru pian în maniera lui Liszt, cicluri de coruri care inițiază calea Școlii componistice cehe moderne.

Contemporan cu perioada maturității creatoare a lui Smetana, un alt creator are meritul de a amplifica renumele internațional al muzicii cehe. **Antonin Dvorák** (1841 – 1904) dispune de o solidă formație clasică de organist, pianist și violonist, iar cunoașterea muzicii lui Smetana îl convinge să-și asume misiunea de muzician național. Primul succes de compozitor este un imn patriotic, **Moștenitorii de la Muntele alb**. La Viena a făcut cunoștință cu Brahms, care l-a ajutat mult, recomandându-l editorului său pentru **Cântecele morave**, **Dansurile slave** și mai multe simfonii. Dirijorul Hans von Bülow a contribuit de asemenea la propagarea creației sale care cucerește un renume european. După prima sa călătorie în Anglia, va reveni la Londra adesea, dirijând un mare număr de lucrări, printre care și **Simfonia a VII-a**, comandă a Societății Filarmonice Britanice, în 1885.

Dvorák scrie operele **Iacobinul**, **Diavolul și Caterina**, **Dmitri**, **Rusalka** și **Simfonia a VIII-a** înainte de a fi invitat să preia conducerea Conservatorului din New York, unde va preda Compoziția între 1892 și 1895. Creațiile lui „americane” rămân printre cele mai cunoscute, mai ales **Simfonia a IX-a, „Din lumea nouă”**. În versiune orchestrală, cele 16 **Dansuri slave pentru pian** i-au impus numele în întreaga lume. Dacă în miniatura vocală ciclul **Cântecelor țigănești** are aceeași celebritate, nu mai puțin impunătoare sunt creațiile vocal-simfonice de inspirație religioasă, **Te Deum**, **Recviem**, **Stabat Mater**. Creația lui imensă nu poate fi considerată doar ca o extensie provincială și folclorizantă a romantismului german, căci Dvorák a edificat tradiția simfonică, vocal-simfonică și camerală a muzicii

cehe moderne. Din creația instrumentală reținem pentru pian opt piese intitulate **Humoresca**, un **Cvintet cu două viole**, cvartetele, **Dumky Trio nr. 4**, muzică vocal-instrumentală. Cvartetele se impun ca lucrări majore în cadrul literaturii dedicate acestui gen, prin afirmarea unei personalități ce obține fuziunea între stilul național și clasicismul universal. Se adaugă și creații în domeniul poemului simfonic: **Ondina**, **Vrăjitoarea de la prânz**, **Vârtelnița de aur**, **Porumbelul din păduri**, **Cântul eroic**. Acestea formează verigile, structura muzicală care va permite moștenitorilor lui Dvorák – Josef Suk, Vitezslav Novak, Leos Janáček, Bohuslav Martinu – să atingă o profundă originalitate pe planul Școlii naționale moderne ce o continuă pe cea romantică. Putem spune că, printr-o maturizare lentă, Dvorák a devenit egalul ceh al lui Brahms, cucerind drepturi importante în lumea muzicii romantice și păstrând un loc privilegiat în fața publicului de pretutindeni.

Romantismul muzical polonez

Școala națională poloneză se impune prin câțiva creatori care, relativ într-un timp destul de scurt, ridică faima muzicii patriei lor la nivelul celorlalte culturi europene de tradiție – Chopin, Wieniawski, Moniuszko.

Frederic Chopin (1810 – 1849) este neîndoios egalul celor mai importanți romantici ai secolului. Se pare că pianistic a fost format de un singur profesor, Adalbert Zwyny. Intuiția de creator se manifestă de timpuriu, cu câteva mici piese, aproape simultan cu cele dintâi apariții publice ca interpret. Din această primă epocă datează piese în genul variațiunilor sau dansurilor poloneze. Ca elev la Conservatorul varșovian condus de Elsner, scrie o primă lucrare remarcată de Schumann, în 1827, **Variațiunile op. 2 pe o temă din „Don Juan”**. Importante, în această fază de afirmare, sunt și alte lucrări în genul dansurilor poloneze sau studiilor pentru pian. Concertele de la Viena, Praga, Teplitz, Dresda și Breslau îi impun renumele de interpret. Compozitorul, animat de sentimentele pentru tânăra cântăreață Constance Gladkowska, realizează inspiratele pagini lirice ale celor două concerte pentru pian (*Larghetto* din **Concertul în fa minor** și *Romanța* din **Concertul în mi minor**).

Insurecția de la Varșovia îl decide să se îndrepte spre Paris, considerat în acel moment capitala muzicii. „Am găsit în acest oraș cei mai mari muzicieni și cea mai mare operă din lume", va mărturisi el. În 1832, după primul său concert parizian, Liszt, Hiller, Berlioz, cântărețul Nourrit, violoncelistul Franchomme, Heine, Mendelssohn au devenit prietenii săi. Fétis vede în muzica celui nou-venit „o abundență de idei originale" și prevede „profunda influență" pe care formele propuse de el o vor exercita asupra „caracteristicilor viitoare ale lucrărilor scrise pentru pian", remarcă autentificată de posteritate. Chopin termină și publică, între 1832 și 1834, cele 12 **Studii op. 10**, dedicate lui Liszt, șase **Nocturne op. 9** și **op. 15**, patru **Mazurci op. 17**, **Marele vals în si bemol major op. 18**. Mari pianiști ai momentului, Liszt, Kalkbrenner, Hiller, Osborne, Stamaty, Clara Wieck, contribuie pentru a-l face cunoscut publicului epocii. Continuă să compună **Mazurci**, **Poloneze**, **Balada I**, **Balada II**, **Balada III**, **Nocturne**, **Valsuri**, al doilea caiet de **Studii op. 25**, **ciclul de Preludii**, **Sonata în si bemol minor**, cu marș funebru. În 1842, scrie **Balada a IV-a**, **Berceusa**, **Barcarola**, lucrări prin care Chopin accede la acea libertate din **Poloneza-Fantezie op. 61 în la bemol major**, urmată de **Sonata pentru violoncel și pian op. 65** și **Nocturnele op. 62.** Mai mult decât tristețea discretă care îl reprezentase la un moment dat, cele trei **Valsuri op. 64**, cele trei **Mazurci op. 63,** 17 **Cântece poloneze op. 74**, publicate după moartea lui, stabilesc perfecțiunea expresiei modelului componistic de maturitate. **Mazurca op. 68 nr. 4** este ultima lui operă, simbol al unei iubiri fidele pentru patria sa („Mazurcile lui Chopin, spunea Schumann, sunt tunuri acoperite de flori"). Cel din urmă concert parizian are loc la Pleyel, pe 16 februarie 1848, dezvăluind publicului „misterul unei interpretări care nu are asemănare în regiunea noastră terestră", cum scrie la Paris cronicarul de la *Gazeta muzicală*.

Chopin s-a născut sub semnul precocității și al unei recunoașteri imediate a darurilor sale de pianist și de compozitor, profund legate prin inspirația creatoare și multitudinea de nuanțe, de timbruri ale interpretului. Acestea au determinat impresia unei muzici evident originale, în forme tradiționale personalizate și reinterpretate (*scherzo*, *preludiu*, *sonată* etc.), inspirându-se în mod ideal din izvoarele unui folclor național de natură imaginativă. Pianistica sa pretinde un

echilibru subtil între virtuozitate și inspirație, un rafinament extrem al alternanțelor dinamice, al ornamentelor fluide ce anunță transparența și luminozitatea impresionistă, dar și o sensibilitate bogată, diversă, poate oarecum angoasantă.
Primul compozitor de anvergură care s-a dedicat în exclusivitate pianului, Chopin creează o nouă atitudine a interpretului spre suplețe, succesiuni vertiginoase, mobilitate a mâinii, o educație inteligentă a digitației, utilizarea celor două pedale concurând la completa stăpânire a claviaturii și a instrumentului. *Rubato*-ul este o caracteristică, observată încă de Liszt și Debussy, definitorie pentru execuția chopiniană, conferind frazei melodice un accent personal.
Admirându-l pentru virtuozitatea sa pe Paganini, aprofundând cunoașterea lui Bach, muzicianul său preferat, alături de Mozart, Chopin a făcut o alegere esențială, ce îi definește personalitatea, mărturisind: „Muzica este doar muzica singură", definind astfel identitatea personală. După el, pianul nu a mai fost niciodată ceea ce fusese înainte, ci a suferit o metamorfoză completă. Începând cu Liszt, Anton Rubinstein sau Paderewski, de la Cortot la Horowitz sau Lipatti, Chopin nu a încetat niciodată să fie slujit, într-adevăr, de cei mai mari interpreți. El rămâne încă, în întreaga lume, unul dintre compozitorii aflați cel mai frecvent în repertoriile de concert, pentru că a identificat sufletul național cu universalitatea, muzica cu starea poetică de nestinsă ardere umană.

În vecinătatea sa, deși mai rezervat ca inspirație poetică, **Stanislav Moniuszko** (1819 – 1872) asigură deschiderea Școlii naționale poloneze către alte genuri. Formația sa artistică, la Conservatoarele din Varșovia și Berlin, i-a permis mai târziu să predea compoziția. După 1858, anul succesului operei sale **Halka**, s-a stabilit la Varșovia, numit director al Operei și fiind considerat cel mai mare compozitor polonez de opere și melodii. **Halka**, prima operă națională poloneză, l-a făcut celebru, sintetizând orizonturile estetice și mijloacele tehnice pe care compozitori contemporani cu Chopin și cu Moniuszko, ca Elsner, Stefani sau Kamienski, începuseră să le promoveze în viața culturală națională. Moniuszko nu a încetat să exprime, mai ales prin melodiile lui, temperamentul muzical polonez. În timp ce Chopin a depășit orizontul național, Moniuszko

reprezintă din interior Polonia romantică a secolului al XIX-lea. Printre creațiile destinate teatrului muzical, unele prezente și acum pe scenele poloneze, putem menționa: **Nowa Precioza**, **Nowy Don Quichot**, **Loteria**, **Bettly**, **Flis**, **Hrabina-Contesa**, **Verbum nobile** și **Straszny Dwór – Conacul cu stafii**. Este un teatru național prin tematică și descrierea obiceiurilor poloneze, construit ca arhitectonică în spiritul operei italiene, de la care preia și modul de realizare a întregului. Ca și în alte școli naționale, asemenea opere reprezintă și experiența necesară unei afirmări din ce în ce mai autonome, drumul pe care vor merge și urmașii lui Moniuszko.

Într-o mare măsură considerat un posibil urmaș al faimosului Nicolò Paganini, **Henryk Wieniawski** (1835 – 1880) reprezintă, în mijlocul secolului romantic, tipul de virtuoz capabil a demonstra și apartenența la muzica unei școli naționale. O pregătire artistică desăvârșită, la Paris, precede cariera sa violonistică de mare succes european și, mai apoi, peste Ocean, în Statele Unite. Wieniawski s-a dovedit capabil să creeze o muzică menită a lărgi propriul repertoriu. A compus lucrări instrumentale și două concerte destinate a-i pune în valoare uimitoarea tehnică. Valoarea muzicală a acestor lucrări l-a impus însă printre muzicienii de această factură, concertele sale rămânând celebre pentru repertoriul spectaculos și contribuind la cunoașterea spiritului polonez în lumea întreagă. Ca și în ale cazuri, citim, în ceea ce au lăsat posterității asemenea reprezenzanți, principalele elemente de proiectare a muzicii naționale în ansamblul artistic postromantic al secolului următor.

Romantismul muzical belgian

Pare că aspectele principale ale culturii muzicale belgiene nu sunt relevante în perioada secolului XIX, majoritatea manifestărilor fiind dominată de zona francofoniei și, parțial, de cea germanică, fără a mai lua în considerare tradiția flamandă și pe aceea a clasicismului european. Dacă ne rememorăm perioada Ars Novei, înțelegem atunci acest spațiu ca un loc de intersecție a culturilor și etniilor, capabil a iradia, ceea ce este, firește, o calitate ce nu trebuie ignorată. Totuși, pe de altă parte, mai ales viața muzicală franceză agreează

destul de puțin prezența belgienilor, pe care nu îi asimilează întru totul ca valori componente. Este cazul lui **André Ernest Modeste Grétry** (1741 – 1813), provenit dintr-o familie de muzicieni din Liège, cu studii la Roma (elev al lui Padre Martini), membru al Academiei Filarmonice din Bologna. În 1768 s-a stabilit la Paris, care va rămâne centrul activității sale. Cu primele sale opere, **le Huron** și **Lucile**, devine muzicianul la modă din Franța prerevoluționară. În perioada revoluției a fost ales membru al Institutului și inspector de studii la Conservator. În componistică, urmează modelele predecesorilor, Rameau, Haydn sau Mozart, dar și ale autorilor de opere comice pariziene, Duni, Monsigny și Philidor. Inovațiile lui Grétry se manifestă în formele muzicale, continuitatea dramatică fiind asigurată de ansambluri, de desființarea dialogului vorbit, sub influența operei bufe italiene (**Rosière de Salency**, **Colinette**, **Zémire et Azor**). Romanța lui Blondel, care revine de nouă ori de-a lungul operei **Richard Cœur de Lyon** (citată de Ceaikovski în **Dama de Pică**), constituie unul dintre primele exemple de „motiv de reminiscență”, care va sugera funcția leitmotivului în opera secolului al XIX-lea. Toate acestea, inclusiv atracția către experiment, îi conferă calitatea de precursor al operei romantice.

Printre primele personalități marcante ale începutului de secol se află și **Henri Vieuxtemps** (1820 – 1881). Debutează ca violonist de timpuriu, iar Bériot îl aduce la Paris. Întreprinde încă din acea perioadă turnee europene, întâlnindu-se cu Spohr la Viena, cu Paganini la Londra. Reîntors la Paris pentru a studia compoziția la Conservator, începe să scrie muzică, mai ales pentru vioară. Către sfârșitul vieții predă cursuri de interpretare la Conservatorul din Bruxelles, unde îl are ca elev pe Ysaye.
Șef al Școlii violonistice belgiene, căreia îi aparține întrucâtva și George Enescu, a compus transcripții și fantezii, concerte. Din repertoriul solistic care a rămas actual pot fi menționate mai ales **Concertul nr. 4 în re minor, op. 31**, **Concertul nr. 5 în la minor, op. 37**.

Aproape contemporan cu el, **César Franck** (1822 – 1890) a studiat la Școala regală de muzică din Liège, după care, în 1835, a venit la Paris pentru a urma cursurile lui Reicha, Zimmermann și Leborne, pentru contrapunct și fugă, obținând un „mare premiu de onoare”

pentru pian, un premiu pentru fugă și un altul pentru orgă. Părăsește Conservatorul pentru turnee de concerte în Belgia, Germania și Paris. Pentru propriul repertoriu, compune numeroase pagini de virtuozitate, lucrări pentru pian și vioară (**Andante quietoso**), trei *Triouri*, dedicate regelui Belgiei, în care se afirmă deja principiul ciclic care îl atrăgea pe muzician. Franck va fi numit, în 1858, organist la Sainte-Clotilde, la Paris. Începând de atunci, geniul lui se va afirma. El compune pentru început câteva lucrări religioase: **Misa solemnă**, **Andantino pentru orgă**, **Motete**, **Imnuri pentru orgă mare**, șase **Piese pentru orgă mare**. Acestea, prin factura lor revoluționară și prin scriitura savantă, prin limbajul pătruns de fervoare, dau semnalul revirimentului muzicii religioase pentru orgă în Franța. Câțiva admiratori și elevi ai lui Franck au înființat S.N.M. (Societatea Națională de Muzică) a cărei deviză „Ars Gallica" avea și semnificația unui program, constând în promovarea interpretării și compunerii muzicii franceze. Franck a atras în jurul lui un număr de tineri compozitori (d'Indy, Duparc, Chausson etc.) care, formând celebra „bandă a franckiștilor", îl vor determina pe profesorul lor să iasă din anonimat, făcându-l să se manifeste prin lucrări noi. La maturitate, Franck va urma deci o triplă carieră: de profesor (la Conservator), de organist (la Sainte-Clotilde) și de compozitor. În fiecare an, apare câte o operă majoră. Apoi, vor lua naștere poemele simfonice **le Chasseur maudit**, **les Djinns**, **Preludiu, coral și fugă**, **Preludiu, arie și final pentru pian**, **Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră**, **Sonata pentru pian și vioară**, **Simfonia în re minor**, **Cvartetul de coarde** (1889) și **Trei corale**, ultima lucrare și testamentul său de compozitor pentru orgă.
Influența lui Franck s-a manifestat pe mai multe planuri, ca inovator în domeniul muzicii de cameră și continuator al simfonismului lui Beethoven și Schumann, uneori marcat de Wagner. În mod deosebit, procedeul formei ciclice, prin reapariția temelor dintr-o mișcare în cealaltă și prin suprapunerea lor în partea finală, conferă compozițiilor sale o arhitectură solidă și o mare unitate. Adăugăm scriitura mobilă și cromatică, dominată de modulații bogate, care pot reprezenta tot atâtea noi puneri în lumină ale discursului.
Chiar dacă el va suscita urmașilor și reacții contrare esteticii sale, „maniera" lui Franck poate fi încă percepută la aceștia. Întreaga sa creație este narațiunea acestei cuceriri, austeră cu bună știință, dar

asumată pe deplin. Este interesant de observat faptul că muzicologia franceză nu a încetat să-l considere un străin, mari tratate de istorie a muzicii – cel semnat de Albert Lavignac de exemplu – ignorând integrarea sa în Școala franceză, firește ca un câștig de prestigiu al celei belgiene care, astfel, are partea sa importantă de contribuție în perioada romantică.

Un ultim reprezentant al epocii, compozitorul **Guillaume Lekeu** (1870 – 1894) poartă cu tragism amprenta presupusă a unui potențial componistic de excepție. În foarte scurta sa existență a lăsat definitivată doar o singură capodoperă, **Sonata pentru vioară și pian**, entuziast evaluată de posteritate. Eugène Ysaye va duce spre final o **Sonată de violoncel** și un **Cvartet de coarde**, alături de care rămân nevalorificate fragmentele unei opere și a două simfonii, muzică instrumentală și de cameră, pentru care molima febrei tifoide s-a arătat necruțătoare, stingând viața artistului la numai 24 de ani.

Pentru arta viorii secolului XX, **Eugène Ysaye** (1858 – 1931) este una dintre personalitățile unice, capabile a defini statutul de excepție al interpretului virtuoz ce sintetizează principalele direcții ale artei timpului său. Discipol al lui Viextemps și Wieniawski, a făcut o spectaculoasă carieră solistică. La aceasta se adaugă însă și importante contribuții la literatura viorii. Cele șase **Sonate pentru vioară solo**, singulară incursiune în domeniul componisticii, continuă și actualmente să fascineze pe orice mare violonist și, firește, publicul. Dincolo de alte creații ale sale – **Trio de concert op. 19**, **Divertimento pentru vioară solistă și orchestră**, **Poème nocturne op. 29 pentru vioară, violoncel și orchestră** – aceste Sonate au cucerit statutul de excepție al unanimității valorice și de originalitate. Publicate sub **Opus 27**, sonatele sunt marcate, după observația autorului, de modelul estetic și componistic bachian, care îl obseda pe violonist. Remarcăm personalitatea concepției ciclului în integralitatea sa, semnificația tehnicii instrumentale, complexitatea unei scriituri care, spune Ysaye, „... își află puterea în polifonie. Dacă se dorește, tehnica acordurilor, arpegiilor, a dublelor, triplelor și cvadrupelor coarde poate oferi o simultaneitate a sunetelor multiple. Toate acestea sunt puse în serviciul unei gândiri muzicale libere, fanteziste și, nu în ultimul rând, rapsodice.” Este interesant de subliniat că, simbolic,

fiecare sonată este dedicată unui prieten violonist pentru care Ysaye nutrea o prețuire aparte. **Sonata I, în sol minor**, a fost dedicată lui Joseph Szigeti, pentru **Sonata a II-a, în la minor**, beneficiarul dedicației este Jacques Thibaud. Dedicată lui George Enescu, **Sonata a III-a în re minor** este cea mai concisă din ciclul respectiv, iar **Sonata a IV-a în mi minor** este dedicată nu mai puțin ilustrului Fritz Kreisler. Penultima lucrare a ciclului, **Sonata a V-a, în sol major**, este gândită pentru unul dintre elevii lui Ysaye, Mathieu Crickboom, care a fost vioara a doua în formația de Cvartet a marelui interpret. Ciclul se încheie cu **Sonata a VI-a, în mi major**, destinată violonistului spaniol Manuel Quiroga, a cărui carieră a fost întreruptă de un tragic accident. Neîndoios, acest **Opus 27** este o operă unică, ce rezistă astfel în posteritatea artei violonistice belgiene de aproape un secol, ilustrând tranziția de la Romantism spre epoca modernă.

Romantismul muzical nordic

Contribuția în muzica romantică a țărilor nordice este încă destul de limitată, mai ales datorită numeroaselor schimbări în configurația istorică și tradiția culturală. Precumpănește doar un important fond de tradiție folclorică, la care se adaugă particularitățile existențiale condiționate de climă și peisaj. Influențele europene din secolele precedente, de la cele flamande la cele germanice, britanice sau italiene, au o anume pondere în țările scandinave care vor câștiga în notorietate europeană oarecum mai târziu, în sec. al XIX-lea, prin Niels Gade, Edward Grieg sau Jan Sibelius.

DANEMARCA

Componistica se manifestă în Danemarca încă din a doua jumătate a secolului XVIII prin autori de teatru muzical, aproape greu de cunoscut în teritoriul european, **P. Schultz**, **F. Aunzen**, **E.F. Wayse**. Discipol al lui Haydn, **Frederik Kuhlau** (1786 – 1832), originar din Germania, s-a refugiat în Danemarca în 1810 pentru a evita înrolarea în armata napoleoniană, impunându-se ca pianist și compozitor al Casei Regale. A scris *sonatine* pentru pian, piese pentru flaut, muzică de cameră, un concert pentru pian, opt comedii

lirice, care s-au bucurat de un mare succes (**Roverborgen** – **„Bârlogul tâlharilor"**, **Trylleharpen**, **Elisa**, **Lulu**, **William Shakespeare**, **Elverhøj** – **„Muntele elfilor"**). Numele său este legat și de o anecdotă: Beethoven, întâlnindu-l în 1825, a compus un canon intitulat *Kühl, nicht lau*. Îi urmează **P.E. Rassmunsen**, **Christian Lumbze** – supranumit „Strauss al Danemarcei" – și **J.P.E. Hartimann** (1805 – 1900), despre care Grieg spunea că „a exprimat visările noastre nordice, ale tinereții generaților ce i-au urmat", cu creații de operă (**Der Rabe**, **Micuța Christine**) și lieduri. Legătura cu romantismul epocii va fi realizată de **Niels Gade** (1817 – 1890). Succesul primei sale lucrări, uvertura **Ecouri din Ossian** (1840), a atras atenția lui Mendelssohn Bartholdy și L. Spohr, ceea ce i-a permis să obțină o bursă de studii la Leipzig, unde a devenit apoi profesor la Conservator și succesorul lui Mendelssohn la *Gewandhaus*. Întors la Copenhaga, a condus *Musikforeningen*, a înființat Conservatorul Regal, împreună cu **J.P.E. Hartmann** și **H.S. Paulli**. Lucrările lui sunt caracterizate prin spiritul romantic și un discret lirism danez: opt simfonii, baletul **Et Folkesagn**, opera balet **Elverskud**, uverturi, cantate, lieduri, muzică de cameră, piese pentru pian. Muzica lui, scria Schumann în cronicile sale „... ne poartă cu gândul la încântătoarele păduri de fag din Danemarca...".

FINLANDA

Prin separarea Finlandei de Suedia se pun bazele unei vieți muzicale proprii la Helsinki, sub conducerea lui F.A. Ehrström, compozitor de melodii, și a germanului Fr. Pacius (opera **Loreley**). Au devenit cunoscuți în Europa câțiva compozitori romantici, ca Moring, K. Collan, mai târziu organistul R. Faltin, care a răspândit muzica lui Bach în Finlanda, și muzicologul Martin Wegelius. De-abia prin Jan Sibelius, la finalul Romantismului și începutul secolului XX, Școala națională finică ajunge să-și contureze importanța.

NORVEGIA

În ansamblul țărilor nordice, patrimoniul muzical norvegian este mai bogat datorită varietății muzicii populare, a instrumentelor specifice și compozitorilor formați sub influența germanică – **J.D. Berlin**

(1714 – 1787), **J.H. Berlin** (1741 – 1807), **L. M. Lindeman** (1812 – 1887). Un rol important îl are și faimosul virtuoz romantic al Nordului, violonistul **Olle Bull** (1810 – 1880). **Richard Nordraak** (1842 – 1866), care este și autorul imnului național norvegian, **Ja, vi elsker dette landet**... („Da, noi iubim această țară...”), a lăsat puține lucrări în scurta sa existență – muzică de scenă pentru piesa **Maria Stuart** a lui B. Bjørnson, romanțe și câteva piese pentru pian. Dar rolul lui va fi esențial prin influența exercitată asupra lui E. Grieg, pe care l-a convins de credința în posibilitatea creării unei muzici naționale norvegiene (tendință reprezentată de grupul *Euterpe*, cu Nordraak, C. Horneman și G. Matthison-Hansen). Înaintea lui Grieg, din generația celei de a doua jumătăți a secolului XIX, mai poate fi amintit **Martin Udbye** (1820 – 1880), autorul primei simfonii norvegiene.

Cel mai de seamă muzician romantic nordic, **Edvard Grieg** (1843 – 1907) și-a desăvârșit pregătirea la Conservatorul din Leipzig, apoi la Copenhaga, cu Niels Gade, întâlnindu-i pe compozitorii care constituiseră grupul *Euterpe*, ca o reacție la influența germană a lui Schumann și Mendelssohn. Revenit în Norvegia, luptă pentru o artă națională, susținând în paralel o carieră de compozitor și interpret, pe lângă o dificilă activitate de organizator al vieții muzicale. Dirijor apreciat, el nu a fost un pianist virtuoz, dar s-a remarcat ca un interpret sensibil. Cu ajutorul lui **J. Svendsen** (1840 – 1911), a reușit treptat să impună ideea unei muzici naționale. Durabila celebritate a lui Grieg se sprijină pe lucrările lui cele mai cântate, muzica de scenă la **Peer Gynt** de Ibsen și **Concertul pentru pian în la minor.** Grieg a manifestat, de asemenea, o mare abilitate în crearea miniaturilor muzicale, melodii vocale și piese pentru pian. În perspectiva timpului apare și ca un armonist îndrăzneț (oscilări între modurile major și minor), inițiator de limbaj într-o viitoare artă „impresionistă” ce a influențat compozitori precum Debussy, Ravel și Delius. Inspirația lui populară este cea mai autentică în piesele vocale și pianistice (**Piese lirice**). Se mai pot menționa din lucrările pentru orchestră muzica la **Sigurd Iosalfar**, suita **Din vremea lui Holberg**, **Simfonia în do minor**, **Suita lirică**, **Dansuri simfonice**. Amprenta personală se desprinde din geniul inspirației melodice, valorizate poetic și dramatic în capodopera sa, **Concertul pentru**

pian în la minor, construit oarecum după modelul capodoperei lui Schumann și adnotat pentru elemente de tehnică virtuoză după sfaturile lui Liszt. Este cel mai de seamă artist norvegian care se distinge printr-o superbă sinteză a spiritului național cu universalitatea, sinteză recognoscibilă în majoritatea creațiilor sale a căror popularitate nu și-a pierdut ecoul în secolul următor.

SUEDIA

Datorită izolării și lipsei de interes pentru o manifestare artistică națională, evoluția culturii muzicale suedeze a fost oarecum mai lentă, în afara creației populare. Un prim reprezentant în secolul XVIII este Johan Helmich Roman, care organizează și primele concerte publice la Stockholm. Datorită regelui Gustav al III-lea (cunoscut și ca personajul inspirator pentru eroul principal din opera **Bal mascat** de Verdi), care sprijină cultura și universitățile, viața muzicală va cunoaște o oarecare animare, fiind reprezentată de compozitori precum **J.M. Kraus**, **H.P. Johnson**, **C.M. Bellman**. Un stimul important va fi publicarea culegerilor de cântece populare suedeze, subiect pentru mulți muzicieni ai locului, printre care **Haeffner** și **Fr. Lindblad**. Simfonistul cel mai de seamă al perioadei este însă **Franz Berwald** (1796 – 1868). Membru al Academiei Regale de Muzică și profesor de compoziție la Conservatorul din Stockholm, el a început de timpuriu cariera solistică de violonist și compozitor. La Berlin (1829), relaționează cu Mendelssohn și Zelter, iar la Viena, unele creații i-au fost cântate cu succes. Creația lui Berwald, puțin prețuită în Suedia în timpul vieții sale, este de o certă originalitate, dar îmbină și elemente stilistice diverse, Schubert, Schumann sau Berlioz, prin scriitura de o mare putere evocatoare, prin concizie, un anume clasicism și o serie de trăsături scandinave. Berwald a scris șase simfonii (printre care **Simfonia „sérieuse" în sol minor**, **Simfonia „capricieuse" în Re major**, **Simfonia „singulière"**), poeme simfonice (**Joc de efecte**, **Amintire din Alpii norvegieni**), compuse înaintea poemelor lui Liszt, uverturi, muzică de cameră, concerte pentru pian și pentru vioară, operele **Estrella de Soria** și **Regina din Golconde**. Prin personalitatea muzicii sale, Berwald se înscrie drept cel mai important artist al romantismului național suedez.

Romantismul muzical englez

După puternica personalitate a lui Händel, urmează în Anglia, la finalul Clasicismului, câteva prezențe mai puțin relevante – **Th. Tudway**, **W. Turner**, **W. Croft**. Mai semnificativă fusese creația de operă a lui **Thomas Arne** și cea orchestrală a lui **Joh. Christian Bach**, urmat la Londra și de prezența lui Haydn. Putem vorbi deci de momente de apogeu englez al unor cariere de muzicieni germani, fapt caracteristic pentru contextul cultural britanic. Pentru începutul secolului XIX, istoriografia a consemnat, la modul general, că Anglia este „o țară fără muzică", dominată de europeni (de la Haydn la Weber sau Mendelssohn, Rossini, Berlioz sau Rossini, Verdi, Liszt, Spohr, Wagner, Dvorák și Ceaikovski). Printre numele care au un oarecare relief se numără doar **John Field**, **G.A. Macfaren**, **M.W. Balfe**, **W.S. Bennet**.

Pianist și compozitor irlandez, **John Field** (1782 – 1837) a fost la Londra elevul lui Clementi. La Paris, în 1802, interpretările date creației lui de Bach și Händel au suscitat admirația, Field continuând turneele în Germania și Rusia. În drumul numeroaselor sale concerte, Viena a primit triumfal **Nocturnele** sale, Field fiind primul care dăduse asemenea titlu unor pagini romantice pentru pian. Artistul a contribuit la evoluția tehnicii interpretării pianistice și a îmbogățit literatura romantică, piesele sale precedând creația marilor romantici (Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann). Field pare să-i anunțe prin inventivitatea melodică și intențiile expresive ce corespund începutului de romantism. Spre deosebire de el, **M.W. Balfe** (1808 – 1870) cultivă mai ales genurile muzicii vocale – melodii, cantate, opere –, fiind puternic influențat de Rossini. Mai tânăr decât contemporanii săi, **G.A. Macfaren** (1813 – 1887) a fost un important profesor la Universitatea din Cambridge, creația sa cuprinzând opere (**Don Quixote**, **Robin Hood**), oratorii, cantate, nouă simfonii, uverturi, concerte (vioară, violoncel, flaut). Pe **William Sterndale Bennet** (1816 – 1875), în mijloc de secol XIX, o promisiune a componisticii engleze, îl aprecia în mod deosebit Robert Schuman în cronicile sale din *Neue Zeitschrift für Music*: „… prezentarea unei individualități luminate… în care surprinde afinitatea elocventă

cu Mendelssohn…”. Printre cele mai importante lucrări ale sale se rețin opt simfonii, muzică instrumentală (pian, orgă), muzică vocal-simfonică religioasă.

Linia culturală a muzicii engleze, în acest secol fără glorii naționale, este conturată și de preocupările de istoriografie și cercetare teoretică, în rândul cărora, pentru secolele XVIII și XIX, pot fi menționate nume prestigioase ca **Sir John Hawkins** (1719 – 1789), **Charles Burney** (1726 – 1814) și **Robert Lucas Pearsall** (1795 – 1856). Disciplină inclusă în focarele de cultură de la Oxford și Cambridge, muzicologia engleză a fost un puternic sprijin pentru afirmarea constantă a profesionalismului care a dus la relevanțele componistice din secolul XX.

Romantismul muzical ungar

În fapt, Școala națională ungară își deschide drumul spre o manifestare autonomă față de muzica austro-germană relativ târziu, la fel ca Școala cehă, și numai atunci când prima mare personalitate a Romantismului își manifestă prezența oarecum disjunct, deși tot în context european. Aceasta se datorează marelui artist **Franz Liszt** (1811 – 1886), care provine dintr-o familie din preajma domeniilor prințului Esterházy. Tatăl său, violoncelist în orchestra prințului, i-a creat condițiile cunoașterii muzicii lui Haydn, Mozart și Beethoven. Datorită unui talent de excepție, de timpuriu manifestat, a studiat la Viena sub îndrumarea lui Salieri și Carl Czerny. Apoi, la Paris, Cherubini îi refuză intrarea la Conservator, sub pretextul originii sale străine de Franța, devenind astfel elevul lui Paer și Reicha. Ca pianist, debutează la Paris, după care urmează turnee în Anglia, cunoscând deja mari succese în compania lui Berlioz, Chopin și Paganini, care vor avea o mare influență în promovarea sa muzicală. Cariera itinerantă de pianist-virtuoz – cea mai spectaculoasă în epocă – îl va conduce în toate marile orașe europene. Astfel, începe să compună, după obiceiul timpului, muzică pentru propriile recitaluri: **Rapsodiile ungare** și **Studiile după Paganini**. În majoritatea cazurilor, programele de recital nu conțineau, cu excepția lucrărilor sale, decât muzică germană, de Chopin sau Scarlatti. Datorită faimei sale este numit Kapellmeister al Ducelui de Weimar, ceea ce îi îngăduie să înceapă o nouă perioadă a componisticii sale. Renumele

său poate fi caracterizat de biografi drept cultural francez, muzical german și sentimental ungur. În căutarea exprimării noului, creează capodopera sa pianistică, **Sonata în si minor** (1853), și importante lucrări simfonice (ciclul poemelor din care fac parte **Preludiile**, **Tasso**) și vocal-simfonice, înnoind genurile tradiționale, precum **Simfonia „Faust”**, **Simfonia „Dante”**. Marie d'Agout (în literatură Daniel Stern) este cea care îi sprijină primii ani de carieră, recompensată fiind de superbe dedicații ale partiturilor lisztiene. Fiica lor, Cosima, avea să devină mai târziu soția lui Wagner. În această perioadă Lizst inovează tehnica spectaculară a pianului (mai ales virtuozitatea utilizării brațelor și anvergura pasajelor de velocitate) și promovează formula recitalului solistic. Ca pianist, el avea o foarte mare disponibilitate tehnică și o conformație ideală a mâinilor. El a știut să reia, punct cu punct, problemele de digitație ca și salturile de octave, temele în acorduri, trilurile paralele, depășindu-i de departe pe aceia care erau considerați pe atunci modele. Confruntările sale în concursuri pianistice de recitaluri paralele cu Thalberg au rămas legendare. Liszt abordează pianul într-o perspectivă expansionistă. Celebrele sale „transcripții” (simfonii de Beethoven, Berlioz, lieduri de Schubert, parafraze după opere italiene etc.) nu sunt doar lucrări strălucitoare. Asemenea reducții, aduse în sala de concert, ating un înalt grad de desăvârșire. Experiența lui de improvizație pianistică i-a inspirat marile îndrăzneli de formă, scriitură, sonoritate, modul lui de a reînnoi dezvoltarea, chiar în lucrările simfonice. Dovada vitalității artei sale i-a oferit-o posteritatea, pentru care interpretul rămâne o legendă, iar compozitorul o prezență mereu fascinantă.
De altfel, Prințesa Caroline Sayn-Wittgenstein, marea lui sfătuitoare în cea de-a doua parte a vieții sale, l-a convins să renunțe la cariera de pianist-virtuoz pentru a se consacra doar compoziției. În timpul primilor ani de la Weimar, Liszt nu numai că a scris majoritatea celor mai cunoscute lucrări ale sale, dar a și montat și dirijat, în virtutea postului de capelmaistru, nenumărate lucrări ale contemporanilor săi, semnând în special premiera cu **Lohengrin** de Wagner, **Troienii** de Berlioz, **Samson și Dalila** de Saint-Saëns etc. Aflat în fruntea unei orchestre, a putut scrie, revizui și experimenta seria de poeme simfonice. Weimar a devenit un loc de întâlnire al avangardei epocii. În 1865 Liszt a intrat în ordinul minorit. Convingerile religioase ale

abatelui Liszt au fost deseori subiect de glumă, dar muzicianul, profund credincios, a devenit om al bisericii după ce această vocație îl însoțise întreaga viață. La Roma a descoperit repertoriul vocal al Renașterii, ceea ce avea să-i deschidă calea pentru mari lucrări religioase, cum ar fi **Via crucis** pentru orgă și variațiunile pe tema lui Bach, **Weinen**, **Klagen**, **Sorgen**, **Zagen**. Marele călător european și-a consemnat drumurile, impresiile și lecturile într-un inedit jurnal romantic, dedicat însă partiturii pianistice, **Anii de pelerinaj**. La Budapesta și-a făcut unele speranțe de compozitor național. Liszt, care se autodefinea „pe jumătate franciscan, pe jumătate țigan" și care evoca „această țară stranie, al cărei rapsod am vrut să fiu", cunoaște ideile Școlii naționale care, mai târziu, l-a revendicat ca reprezentant, în context european. Dintre capodoperele pianistice, în afara **Anilor de pelerinaj**, mai pot fi amintite **Studiile de concert**, **Studiile trancendentale**, lucrări marcate de tendința cultivării unui complex programatism muzical, precum și cele cinci **Mephisto Walzer**, piese de mare dificultate tehnică și imaginativă, din care ultima, subintitulată **Bagatelle sans tonalité**, este o premoniție pentru apropiata abandonare a tonalității la începutul secolului următor. Prietenul său, Richard Wagner, va prelua din inovațiile sale numeroase idei, refolosite în creațiile de operă, în orchestrație, forme sau armonie. Liszt a promovat, de asemenea, multe idei proiectate în viitorul muzicii, pornind pe drumul poliarmoniei – care va contribui la deteriorarea principiilor muzicii tonale. Neîndoios, marile sale concerte pentru pian și orchestră, simfoniile, poemele simfonice, liedurile, ciclurile pianistice alcătuiesc un bogat fond artistic romantic, de care interpreții și publicul se arată foarte interesați. Muzicienii unguri au considerat acest patrimoniu ca un bun național ce stă drept temelie a istoriei artei naționale romantice.

Alăturarea lui **Ferenc Erkel** (1810 – 1893) se justifică mai mult prin modul în care acest artist a contribuit decisiv la definirea componisticii ungare, chiar dacă se află în umbra marelui său contemporan, ce a aparținut mai mult culturii europene. Provenit dintr-o familie de origine olandeză, Erkel și-a început cariera la Cluj și s-a instalat de-abia apoi la Pesta, puțin înainte de deschiderea Teatrului Național, unde a fost numit prim-dirijor. Devenit directorul muzical al teatrului, a înființat concertele Societății Filarmonice din Budapesta, a

predat pianul la Academia Regală de Muzică, al cărei director a și fost. În 1884, cu toată vârsta înaintată, a fost numit director pe viață al Operei Naționale din Budapesta, care tocmai se inaugurase. Prin subiectele pe care le-a abordat, creația lui Erkel în domeniul liric a avut rolul de a impune o formă de rezistență a poporului ungar față de dominația culturală austriacă. După o operă de tinerețe, **Mária Báthori**, în 1844 a avut loc premiera cu **László Hunyadi**, primul erou de operă din istoria Ungariei, și apoi capodopera **Bánk Bán**, prezentată în premieră la Pesta, în 1861. Pe plan muzical, Erkel nu apare ca un inovator ce se inspiră din autentice izvoare ale muzicii populare ungare. Pornind de la modelele epocii, provenind de la Rossini, Bellini, Auber și Meyerbeer, el s-a lăsat cucerit de influența germană, în special de aceea a lui Wagner, evidentă în ultimele sale creații, **Regele Ștefan**, **Uvertura solemnă**. Moștenirea componistică a lui Erkel cuprinde 10 opere, șase opere-comice, imnul național ungar, muzică de scenă, uverturi, piese pentru pian și lucrări camerale, suficiente argumente pentru a-l considera întemeietorul în fapt al Școlii naționale ungare, datorită complexei sale activități. Dacă institutul superior de muzică din Budapesta poartă numele lui Liszt, în aceeași măsură teatrul de operă al capitalei ungare a fost, pe drept, denumit Erkel, ca și un binecunoscut concurs internațional de canto. De-abia în secolul următor, aceste premise se vor consolida într-o veritabilă școală componistică.

Romantismul muzical românesc

Se poate vorbi despre o realitate a romantismului românesc pe teritoriul secolului al XIX-lea? Desigur, aceasta se demonstrează destul de clar pentru o lume a confluențelor culturale și geografice, caracteristică țărilor românești. Dar, în același timp, procesul este deosebit de alte zone europene, pentru că ideile s-au propagat în mod deosebit și a fost nevoie de construirea unor generații de intelectuali capabili a le prelua în întreaga semnificație a acestei epoci.
Pragul secolului al XIX-lea reprezintă în fapt activizarea unui complex proces de definire a unei configurații naționale, pe plan istoric și al societății românești, un proces ce se desfășoară într-o

cadență din ce în ce mai marcantă a integrării în civilizația continentală. Cultura occidentală este încă, pentru primele decenii, o cauză care câștigă un domeniu în care nu se răspândește cu repeziciune, fiind nevoie de eforturi de implementare, pe de o parte, de îndepărtare a influențelor retrograde, provenind din istoria dominației orientale, pe de altă parte. Deci, în România procesul începe pe un teren virgin, altfel spus, slab receptiv progresului romantic în comparație cu marile focare de idei filosofice, estetice, artistice ale Europei. Muzica europeană devine, din această perspectivă, una dintre formele importante de relație concretă, pe linie de cultură, cu țările vecine, mai ales cu Franța, Germania și Italia, oarecum mai rezervată cu Rusia. Este vorba, în primul rând, de crearea condițiilor activizării contactelor, de prezența artiștilor străini care traversează teritoriile românești în traseele turneelor efectuate între mari centre culturale europene. Totodată, interesul lor se evidențiază treptat prin oportunitatea deselor opriri pe teritoriul țărilor românești, pentru concerte și spectacole. Se rețin astfel de evenimente la Timișoara, Sibiu, Iași, desigur și la București, unde poposesc trupe italiene de operă, ocazii de contact al publicului cu realizări recente. Curtea Domnitorului Alexandru Ipsilanti este favorabilă unor asemenea evenimente, încurajând totodată alcătuirea de formații autohtone care să execute un asemenea repertoriu muzical occidental. Nu sunt lipsite de importanță nici evenimente de genul acesta reprezentate de turneele unor vedete ale timpului, cum au fost cele ale lui lui Johann Strauss-fiul sau Franz Liszt în Țările Române și Transilvania. Astfel, trupele de operă și interpreții contribuie la educarea gustului și trezirea preocupărilor pentru răspândirea acestei orientări europene în societatea timpului, care, anterior, așa cum arătam, fusese supusă impunerii tendințelor orientale, mai ales turcești, cu un caracter evident nereceptiv la tendințele evolutive ale Romantismului.

Forme incipiente de învățământ artistic se concretizează și creează condițiile realizării, în producții lirice proprii cu creații italiene contemporane, de evidentă orientare romantic evolutivă, caracteristică pentru prima parte a secolului XIX. Câteva exemple sunt concludente în această direcție. Astfel, la puțini ani după premiera mondială, opera seria **Semiramida** de Gioacchino Rossini a fost reprezentată cu forțe proprii, în 1836, de către elevii școlii de muzică a Societății Filarmonice

din București. În condiții similare, la Iași, opera **Norma** de Bellini este interpretată, în 1838, de către elevii Conservatorului Filarmonic-dramatic, premiera având loc doar la trei ani după premiera absolută din Italia. Asemenea realizări sunt de natură să influențeze pozitiv muzicienii care activează în România spre producții autohtone și crearea de lucrări și spectacole cu o amprentă asemănătoare modelelor romantice de succes. După inițiativele ieșenilor Gheorghe Asachi și Elena Tayber, care realizau spectacole naționale cu muzică și poezie, și concertele de muzică clasică organizate la București de către prințesa Ralu (era vestită la timpul respectiv o sală destinată unor asemenea manifestări, numită „Cișmeaua Roșie”, unde apăreau în programe artiști străini, dar și unele dintre primele pianiste autohtone, ca Eufrosina Lățescu sau Smaranda Șapte Sate), primele titluri care se cunosc sunt creațiile lui Alexandru Flechtenmacher. Se poate deja vorbi de o mentalitate estetică romantică într-o producție componistică românească de nivel profesional, odată cu prima audiție ieșeană a **Uverturii naționale Moldova** (cântată la Iași cu ocazia turneului efectuat de Franz Liszt în capitala Moldovei) și a operetei **Baba Hârca**. Inspirat de variatele creații romantice de tipologie fantastică, Flechtenmacher propune spectatorilor, pe un libret autohton scris de Matei Milo, o „operetă-vrăjitorie”, foarte apropiată de modele existente în aceeași perioadă în creații ale altor Școli naționale contemporane, purtând semnătura lui Erkel Ferenc în Ungaria sau Stanislas Moniuszko în Polonia. Compozitorul va avea de altfel și alte idei de preluare a modelelor, de data aceasta pariziene, din genul vodevilurilor, foarte apreciate de public pentru mentalitatea social-mondenă a epocii. Muzicianul, conlucrând pentru realizarea lor cu un celebru poet romantic, Vasile Alecsandri, beneficiază de un om de cultură cu o nouă orientare, ale cărui contacte cu viața culturală europeană erau frecvente și în calitate de diplomat. Prin intermediul acestor creații, reprezentate în mai multe orașe de pe teritoriul românesc, se conturează preferințe ce tind spre acea aliniere specifică romantismului centru-european. Sunt momente a căror activizare este intensificată și de valul mișcărilor revoluționare de la mijlocul secolului al XIX-lea, simbolic reprezentate de anul 1848. Această nouă generație a oamenilor de cultură din mijloc de secol

(așa-numita generație a „pașoptiștilor”) reprezintă implicarea romantică așteptată. Flectenmacher este urmat, destul de aproape, de alte nume ce vor reprezenta, în condițiile Romantismului, Școala națională românească (Henri Erlich, Carol Miculi, cunoscut ca unul dintre elevii lui Chopin), care i-au urmat modelul și pe plan componistic (Iacob Mureșianu, I.A. Wachmann, autor al unei prime opere cu subiect istoric dedicată lui Mihai Viteazu, Eduard Caudella, Tudor Flondor). Pentru toți acești artiști creatori, identificarea cu spiritul național este vitală, entuziasmantă, oferindu-le succesul așteptat în fața unui nou public. Comentariile presei devin mai evidente și, desigur, pertinente la preluarea ideilor ce se îndepărtează mult de ceea ce cultiva, câteva decenii în urmă, clasa nobiliară și cea a negustorimii bogate.

Se remarcă manifestări de evoluție a gustului și atitudinii estetice și în felul de direcționare a specializărilor legate de muzica corală și ansambluri instrumentale (menționăm pentru a dovedi acest progres *Horul trupei vocale* condus de Visarion – 1836, *Muzica Ștabului oștirii* și *Orchestra palatului*, conduse de muzicianul de origine germană Ludwig Wiest – 1838, *Hermanstadter Musicverein* – reuniune profesională de muzică la Sibiu, 1839). Pe planul muzicii populare apar interpreți de renume, ca Barbu Lăutaru, a căror artă este orientată spre gustul occidental. Muzica bisericească are reprezentanți de seamă în Anton Pann (cel care se presupune cu argumente documentare a fi autorul melodiei cântecului patriotic pașoptist **Deșteaptă-te române!**, actualmente Imnul de Stat al României) sau George Ucenescu, autor și de romanțe. Scriitorul Nicolae Filimon publică primele cronici muzicale semnificative ca profesionalism, din care aflăm despre prezența mereu mai numeroasă a cântăreților italieni la București, cu un repertoriu liric de autentică actualitate. Același Vasile Alecsandri contribuie la revelația caracteristic romantică a creației populare, prin dezvoltarea interesului pentru poezia românească, pe care își propune să o difuzeze în mediul intelectualilor, alcătuind culegeri de versuri și atrăgând atenția asupra celebrei teme a baladei „Miorița”.

Sub domnia lui Al.I. Cuza, în 1864, se decretează înființarea *Conservatoarelor de musică și declamațiune* la București și Iași,

eveniment urmat în 1868 de crearea Societății „Filarmonica Română" din București. Suntem în fața unor temelii solide pe care se construiește ființa muzicii românești de nivel european, ce va avea ca urmare răspândirea faimei țării noastre pretutindeni, în perioada deceniilor următoare, precum și circulația ideilor și personalităților.

Un nume important ca semnificație romantică, prin creație și existență, este cel al lui **Ciprian Porumbescu** (1853 – 1883). Compozitor și violonist, artistul este animat de iubirea pentru muzica poporului său și stabilește considerabile legături cu artiști din viața muzicală austriacă și italiană. Întreaga sa creație vocală, instrumentală, muzical-teatrală și vocal-simfonică poartă această pecete nouă, deja considerată normală pentru ultimele decenii ale secolului. Iacob Mureșianu scrie muzică asemănătoare și editează în Transilvania, după modelul lui Robert Schumann, revista „Familia" în care se propagă ideile europene.

De perioada finală a secolului al XIX-lea se leagă din ce în ce mai numeroase realizări ale acestei ascensiuni. Autorul primei Simfonii românești, **George Stephănescu** (1843 – 1925), este un compozitor cu studii la Conservatoire National din Paris, unde se află în plin val de mișcări revoluționare ale Comunei, asimilând mentalitatea respectivă. El întemeiază stagiunile lirice autohtone care, din 1885, ridică arta românească lirică spre victoria inaugurării Operei Române, în 1921. Nume de mari cântăreți se afirmă în stagiunile românești, dar și pe marile scene lirice internaționale, la Opera din Paris, Scala din Milano, Opera din Viena etc. Amintim dintre aceștia doar câțiva, și astăzi prezenți în paginile de istorie a artei lirice: **Hariclea Darclée**, **Florica Cristofoneau**, **Elena Teodorini**, **Dimitrie Popovici Bayreuth**, **Giovanni Dimitrescu**, **Traian Grozăvescu**, **Carlota Leria**, **Nicolae Leonard**, mulți dintre ei aducând și în România marele repertoriu abordat.

Studiul profesional la Conservatoarele românești – București, Iași, Cluj –, continuate adesea cu specializări în centrele culturale europene, a deschis o nouă perioadă de afirmare artistică, etapa stabilirii coordonatelor Școlii muzicale moderne. Lui **Constantin Dimitrescu**

(1847 – 1928) i se datorează realizarea primelor cvartete de coarde, **George Dima** (1847 – 1925) devine unul dintre inițiatorii liedului romantic și, alături de George Stephănescu și Iacob Mureșianu, semnează primele lucrări vocal-simfonice. În poezie apare marea personalitate a lui Mihai Eminescu, iar tinerețea plină de talent a lui *Ciprian Porumbescu* înnobilează arta vocală, instrumentală și corală, prin spectacolul muzical românesc de operetă, **Crai nou**, cu aura inspirației unui autentic romantism, a cărui valoare rezistă în timp. Dacă privim retrospectiv drumul parcurs de cultura românească în secolul al XIX-lea, putem ajunge la concluzia că, asemenea mai multor națiuni din Europa Răsăriteană, asimilarea Romantismului coincide cu propagarea noului, a civilizației europene, a desprinderii de un trecut care lasă istoria poporului nostru multă vreme în umbră. Diferențele, de-a lungul secolului, sunt pozitive și considerabile. O singură argumentare devine evidentă, între modestele începuturi, fără bază ideatică, ale primilor muzicieni și intelectuali, și răsăritul luminos al celui care avea să ducă România la altitudinea marilor culturi muzicale occidentale. Este, firește, destinul lui George Enescu, cu care începe și la noi epoca modernă, după o lungă și rodnică ascensiune.

MODERNISMUL

MUZICA MODERNĂ ÎN SEC. XX

Aspecte ale înnoirii limbajelor muzicale în sec. XX

După cum se poate constata, trecerea spre secolul XX nu este bruscă și nici forțată. Dimpotrivă, prin tranziții pe care le putem descifra, prin ecouri sesizabile ale trecutului (cum ar fi *neoclasicismul, postromantismul*), ea răspunde unor necesități complexe ale limbajului artistic, implicit cel muzical, în care perioadele revolute se înlocuiesc treptat cu înnoiri. În ce privește drumul muzicii, acesta este supus, cu sau fără voie, marilor evenimente care au marcat istoria unui secol XX, în cuprinsul căruia clipele de acalmie, de antantă socială, au fost foarte puține în comparație cu flagelul războaielor mondiale, revoluțiilor și sistemelor dictatoriale. Toate sunt, într-un fel sau în altul, reflectate și în muzică, ceea ce este firesc. Așa cum spunea Nikolaus Harnoncourt, „limbajul muzical a fost întotdeauna considerat ca fiind în mod absolut legat de timpul său" (*Le discours musical*), simplă și elocventă formulare a ideii de perpetuă actualitate a artei sunetelor.

Pragul noului secol inaugurează o perioadă pe care încă muzicologia nu a catalogat-o. Ne propunem, ca generic pentru noua sută de ani care, de fapt, și-a încheiat periplul prin timp, o denumire generoasă și… generală – „Modernismul". Evităm astfel caracterizări ce nu mai aparțin secolului trecut, cum ar fi „muzică nouă" sau „muzică contemporană", ce sunt implicate în actualitate.

Într-o sumară înșiruire de curente și direcții, secolul XX subsumează Impresionismul, Verismul, Expresionismul, Noile școli naționale, precum și tehnici legate de sistemele sonore sau de noi surse și modalități de producere a sunetului, depășind utilizarea instrumentelor istorice și descoperind universul electronicii.

Problema *Impresionismului*, ca asimilare în muzica franceză a trăsăturilor curentului provenit din artele plastice, afirmat de o întreagă pleiadă de artiști în ultimele decenii ale secolului XIX, a suscitat

numeroase interpretări „pro și contra". În fapt, există unele similitudini legate de trăirea stărilor afective sensibile în contact cu realitatea, iar ceea ce a sugerat muzica, începând cu Fauré și Duparc, apoi continuând cu Debussy și Ravel, poate îngădui asemenea acceptări pe plan estetic și de limbaje. Totuși, compozitorii menționați nu au fost de acord cu cuprinderea lor în ecoul Impresionismului plasticienilor, declarându-și opțiunile doar spre înnoirea expresiei și comunicării, ca reacție de refuz în privința continuării epigonice a romanticilor. Prudența constatării Impresionismului, ca un curent estetic muzical în muzică, este subliniată și de existența, în aceeași perioadă – final de secol XIX, primele decenii de secol XX –, a unei mișcări de orientare creatoare ce a cuprins toată lumea artelor și vizualului, cunoscute sub mai multe denumiri, dintre care cea mai răspândită este cea de *Art nouveau* (*Secession*, *Jugend Stil*, *Coup de fouet etc.*). Regăsim în trăsăturile acestui curent de dinaintea Primului Război Mondial atât trăsăturile muzicii așa-numiților impresioniști, cât și vocația de universalitate și interes multietnic. Totodată, în favoarea aceleiași precauții, de a nu absolutiza acceptarea Impresionismului asimilat de muzică, pledează faptul că, în perioada tranzitorie de la Romantism spre Modernism, au existat numeroși compozitori francezi care au avut alte direcții, conforme propriei lor personalități.

Mersul spre o nouă concepție privind organizarea sunetelor este deja posibil de intuit după excesul de cromatism la Wagner, libertățile de modulații la contemporanii săi, dorința de a inova a unor compozitori, spre direcția libertăților asumate față de sistemul tonal (Liszt semnase la sfârșitul vieții sale o piesă subintitulată semnificativ **Bagatelle sans tonalité**, Chopin, Grieg, Musorgski sau Dvorák evadează, fiecare în maniera sugerată de folclorul poporului respectiv, spre modalism). Chiar Schumann, în **Carnavalul op. 9**, indica segmente intonaționale care ar fi virtuale serii (**Sfinxes**). Treptat, s-a concretizat astfel tendința de a se părăsi legile sistemului tonal tradițional în favoarea unei autonomii intonaționale, proprii *Atonalismului* (mod de organizare sonoră, identificabil și în epoci anterioare configurării sistemului tonal, în creații străvechi, populare sau culte). De la *Atonalism*, căutările evoluează adițional și logic spre anumite reguli privind organizarea sistemului celor douăsprezece semitonuri

ale octavei, astfel făcându-și în tehnica de compoziție apariția *Dodecafonismul*. Păstrându-și autonomia, fiecare dintre sunetele gamei cromatice intră, după reguli stricte, în formarea unei structuri anume construite, numită *Serie*. *Serialismul* ca sistem se extinde, de-a lungul etapei următoare, spre ritmică și timbralitate, devenind astfel *Serialism integral*.

Un alt aspect al expansiunii acestor noutăți este cel geografic, deoarece aceste procedee vor fi asimilate de numeroși compozitori ai secolului în culturi diferite.

O a treia orientare, care poate fi asimilată începutului de secol, provine dintr-o interesantă cuplare a direcțiilor estetice cu elementele de limbaj de-abia prezentate. *Expresionismul* are implicații sociale și tematice pe care artiștii primului deceniu al secolului le configurează în imagini plastice și viziuni ale scrisului literar. Nume ilustre ale epocii se reunesc la Viena în celebrul, la acea vreme, cerc „Der blaue Ritter". Omul problematic este subiectul principal al comunicării cu realitatea în condiții ce depășesc cotidianul, căutând excepția și patologicul. Din anumite puncte de vedere, orientarea află mijloace potrivite în tehnica muzicală a „Noii școli vieneze" sau în creațiile altor compozitori ai epocii, fără ca modalitatea expresionistă să condiționeze în mod obligatoriu mijloacele. Atitudinea expresionistă a creatorului rămâne, mai apoi, pe parcursul secolului, o posibilă caracteristică a comunicărilor sale artistice.

Verismul este, între aceste curente, o opțiune mai mult literară, care se preia, mai ales în Italia finalului de secol XIX, de la propunerile tinerilor scriitori reuniți în jurul lui Giovanni Verga. Inițial, este vorba de exacerbarea, de sorginte naturalistă, a realității fruste, precumpănitor dramatice. Evitarea edulcorărilor sentimentale, apropierea de situații care nu mai sunt împodobite sentimental a determinat reacțiile „veriste", mai adevărate decât adevărul care exista în circulația operelor literare. Muzicienii, de fapt moștenitori ai lumii verdiene, descoperă aici noi modalități de manifestare care, finalmente, promovează verismul în teatrul muzical cu mai mult succes, răsunet și durată în timp decât literatura. Compozitori din alte școli componistice nu-l vor ocoli ca și în privința expresionismului.

Ar mai putea fi menționate, în această imagine generală a secolului, *muzica concretă*, care apelează la zgomote varii, înregistrate pe bandă magnetică și clasate într-o sonotecă utilizată de compozitor conform proiectelor sale de realizare a discursului muzical. În ce privește *muzica electronică*, aceasta se bazează pe un material sonor oferit de surse electro-acustice, sunete înregistrate și supuse apoi transformărilor. Majoritatea compozitorilor de muzică electronică nu refuză întru totul dialogul cu muzica concretă sau cea tradițională. Sunetul electronic oferă muzicii sugestii timbrale inedite, asociate unei rigori de elaborare, care pot crea noi mijloace de expresie și forme necunoscute, suma lor îmbogățind în fapt imaginația compozitorilor cu un univers sonor excepțional, pregnant imagistic. În domeniul tehnicilor componistice ale ultimelor decenii din secolul XX și începutul secolului XXI, se impun numeroase contribuții creatoare care, însă, depășesc hotarul muzicii moderne, uneori așteptându-și confirmarea pe scara timpului.

Muzica modernă franceză

Claude Achille Debussy (1862 – 1918), format la Conservatorul din Paris, unde a primit o educație foarte solidă, a fost recomandat de profesorul său, Marmontel, Nadejdei von Meck, protectoarea lui Ceaikovski, pentru ca să predea copiilor ei muzica. Cele trei sejururi în Rusia, călătoriile în Austria și Italia i-au influențat cultura și pregătirea componistică. Cu cantata **l'Enfant prodigue**, Debussy a primit Premiul Romei. După o primă vizită la Bayreuth, devine „nebun după Wagner", idol pe care mai târziu îl reneagă. În 1889, la Expoziția universală, Debussy descoperă muzica Extremului Orient și opera **Boris Godunov** de Musorgski, cu ecouri, „influențe", asupra lui. Prima audiție a **Preludiului la după-amiaza unui faun** (1894) coincide cu lansarea curentului *Art Nouveau.* Această primă capodoperă a lui îl apropie de Mallarmé, inspiratorul său în utilizarea ritmicii, sintaxei, retoricii în forme proprii. Neîncetatele fluctuații armonice, bogăția ritmică, suplețea și libertatea frazării propun un nou „mod de a vorbi" în muzică, cu o scriitură instrumentală rafinată și o formă voit liberă, într-o continuă transformare, în care revenirile apar ca evocări, ca amintiri modificate, nu ca reprize.

„Ideea dă naștere formei”, scria Paul Dukas a doua zi după prima audiție a **Preludiului**, rezumând, astfel, într-o frază, una dintre caracteristicile fundamentale ale creației debussiste.
Urmează perioada în care a scris **Trei cântece din Bilitis**, **Pour le piano**, **Nocturnele pentru orchestră**, culminând cu premiera operei **Pelléas și Mélisande**, după piesa lui Maeterlinck. Cele trei **Nocturne** (inspirate de pictura lui Whistler), **Nuages**, **Fêtes**, **Sirènes**, sunt explicate chiar de autor: „Titlul *Nocturne* vrea să ia aici un sens mai general și, îndeosebi, mai decorativ. Nu este vorba deci despre forma obișnuită de nocturnă, ci de tot ceea ce acest cuvânt conține ca impresii și lumini speciale ...”. În ce privește **Pelléas și Malisande**, una dintre capodoperele lirice ale secolului XX, ea a fost reprezentată în 1902, într-o atmosferă de război. Dramaturgia muzicală este realizată la nivelul scenei, al tabloului și al personajului. Nivelul individual este caracterizat printr-un tip tematic, în același timp apropiat și diferit de leitmotivele wagneriene. Pierre Boulez spunea: „Doar în măsura în care structura muzicală – în aceeași măsură vocală și instrumentală – își asumă deplina responsabilitate scenică, noi putem descoperi astăzi în **Pelléas** o capodoperă de neînlocuit”.
Mai buna cunoaștere a artistului este înlesnită de celebra culegere de articole **Monsieur Croche Antidilettante**, mărturie pentru anticonformismul lui absolut, pentru verva și umorul său necruțător.
Dintre capodoperele majore face parte și **Marea**, trei schițe pentru orchestră: **De l’aube à midi sur la mer**, **Jeux de vagues**, **Dialogue du vent et de la mer**, titluri care, conform gândirii debussyste, evită orice intenție descriptivă. În succesiune, se enunță o augmentare progresivă a iluminării muzicale, la care contribuie toate elementele limbajului – timbruri, ritmuri, intensități, înlănțuiri armonice – în raporturi variabile din ce în ce mai extinse. **Marea** este probabil lucrarea cea mai vizionară a lui Debussy, desăvârșire poetică ce reprezintă marca singulară a geniului său.
În primul deceniu al secolului, Debussy a scris o parte a creației lui pentru pian (**Stampe**, **Măști**, **Insula veselă**, **Preludiile**, două caiete de **Imagini**, **Childrens’ Corner**) și miniaturi vocale. Nu termină însă proiectele scenice după Edgar Poe (**Diavolul în turnul cu clopot**, **Prăbușirea casei Usher**, schițe completate recent de Juan Allende Blin).

Colaborează cu D'Annunzio la lucrarea **Martiriul Sfântului Sebastian**, reprezentată în 1911 de Baletele Ruse, după care Diaghilev i-a comandat lui Debussy baletul **Jeux** (coregrafia lui Nijinski). În perioada Primului Război Mondial, pentru a desemna orientarea personalității sale, ce se dezice de calitatea de reprezentant al curentului Impresionist în muzică, Debussy a început să-și semneze lucrările „Claude Debussy, muzician francez". Creează acum trei **Sonate** pentru violoncel și pian, flaut, violă și harpă, respectiv vioară și pian, și ultimele capodopere, 12 **Studii pentru pian** și suita **En blanc et noir** pentru două piane. Creația pentru pian, profund inovatoare în concepție, jalonează întreaga sa activitate componistică. După **Arabesques**, **Suite bergamasque**, **Pour le piano**, în **l'Isle joyeuse** și **Images** se conturează o scriitură mai mult din sunete decât din note, iar **Preludiile** atrag prin varietatea realizării și jocul între pictura figurativă și nonfigurativă. Poate fi considerată reală modernitatea creației lui Debussy, care refuză similitudinile rutiniere cu Impresionismul. Pe plan armonic, a fost un inovator, chiar dacă nu a proiectat conștient, precum Schönberg, o suspendare a tonalității. Funcționalitatea tonală există încă, dar ea apare ca un act de referință din ce în ce mai nesigur, deplasându-se către domeniul timbral. Debussy, indicând fiecare intensitate și fiecare nuanță, este preocupat de rolul lor expresiv și de funcția în constituirea timbrului, una din dimensiunile cele mai importante ale limbajului său muzical, care refuză metodele tradiționale analitice. Prin aceasta, Debussy apare fără predecesori, cu o traiectorie de remarcabilă unitate, începând cu **Preludiu la după-amiaza unui faun** și până la ultimele lui lucrări. Un drum de singuratic, el neavând contemporani demni de acest nume decât în literatură și în pictură.

Maurice Ravel (1875 – 1937) este originar din Țara Bascilor, origine care, din perspectivă etnică, își pune amprenta în multitudinea disponibilităților temperamentale și a sensibilității artistice unice a muzicianului care, la început de secol XX, a contribuit substanțial la gloria culturii componistice franceze. De foarte devreme dispune de o cultură artistică necesară pentru deschiderea estetică și creativitatea viitorului muzician. O va mărturisi chiar el, la anii maturității: *Alegeți un model și imitați-l. Dacă nu aveți nimic de spus, nu vă*

rămâne altceva de făcut decât să copiați. Dacă însă există ceva special, personalitatea voastră nu se va evidenția niciodată mai bine decât în inconștienta infidelitate față de modelul ales.

Importanța maeștrilor cu care studiază la Conservatorul din Paris este recunoscută de artist și de biografii săi, printre profesori aflându-se Charles de Bériot, André Gédalge, Gabriel Fauré (compoziție). Începând din 1901, se prezintă fără succes de mai multe ori la concursul pentru Premiul Romei. Gabriel Fauré l-a apreciat pe Maurice Ravel ca pe „un elev foarte bun, laborios și punctual, o natură muzicală deosebit de influențată de noutate, de o sinceritate dezarmantă". La momentul absolvirii studiilor, Maurice Ravel era deja un compozitor cunoscut, comentat, o personalitate ce se afirmase cu **Menuetul antic** și **Habanera**, în 1901 cu **Jeux d'eau**, în 1903 cu **Cvartetul în fa** și **Shéhérazade**. Între 1905 și 1913 Maurice Ravel compune o parte importantă a creației sale: **Sonatina**, **Miroirs**, **Istoriile naturale**, **Rapsodia spaniolă**, **Ora spaniolă**, **Ma mère l'Oye**, **Gaspard de la nuit**, **Valsurile nobile și sentimentale**, **Daphnis și Chloé**. La sfârșitul primului deceniu, este unul dintre fondatorii S.M.I. (Societatea Muzicală Independentă), care se opune Societății Naționale de Muzică, supusă influenței lui Vincent d'Indy, devenită prea conservatoare ca reprezentată a forumului pedagogic al Scholei Cantorum. Opera Comică montează în 1911 **Ora spaniolă**, lucrare atrăgătoare prin umorul, poezia situată între familiar și feerie, trăsături distinctive ale lumii imaginative raveliene. Urmează, în 1912, **Daphnis și Chloé**, „simfonie coregrafică" (caracterizarea aparține compozitorului), comandată de Diaghilev și reprezentată la Baletele Ruse în decorurile lui Bakst și în coregrafia lui Fokin, cu celebrii dansatori Nijinski și Karsavina în rolurile titulare. Descoperă **Poemele din lirica japoneză** de Stravinski, **Pierrot lunaire** de Schönberg și, utilizând o formație instrumentală analogă cu cea din aceste două lucrări, compune **Trei poeme de Mallarmé**, apoi **Trio pentru pian, vioară și violoncel**, iar în 1916 **le Tombeau de Couperin**, dedicat prietenilor morți în Primul Război Mondial. Reia activitatea componistică de-abia în 1919, cu poemul coregrafic **Valsul**, lucrare realizată inițial la două piane și dedicată Vienei. Stilul lui evoluează căutând un limbaj cât mai epurat, fără încărcături inutile sau ornamente, chiar atunci când s-a apropiat ca

manieră de Impresionism (**Jeux d'eau**, **Miroirs**). Dreptul la disonanță este revendicat în **Valsurile nobile și sentimentale**, iar **Sonata pentru vioară și violoncel** marchează o cotitură în cariera muzicianului, pe care el o caracteriza drept orientarea spre o simplificare împinsă la extrem, o renunțare la farmecul armonic în avantajul melodiei. Urmează capodoperele ultimei perioade a vieții sale, **l'Enfant et les Sortilèges** (premiera în 1925), cele două concerte pentru pian și orchestră (1929 – 1931), artistul detașându-se de imperativele unei estetici prea marcate de voință, cucerindu-și propria libertate.

Maurice Ravel poate fi considerat la început de secol XX mai mult un „clasic" decât un modern. Creația lui este iubită și admirată nu numai pentru lirismul și pentru feeria pe care o răspândește, pentru marile elanuri ce urcă spre paroxism, învecinate cu orizontul de limpezime și puritate, pentru perfecțiunea scriiturii și marea fantezie a instrumentației. El este un artist cu un simț estetic acutizat, care ar putea fi considerat, dacă este privit superficial, drept un fel de atracție pentru artificial. Ravel vede natura prin intermediul poeticii lui Jules Renard (**Istoriile naturale**), noaptea romantică, prin fantezia scrierilor lui Aloysius Bertrand (**Gaspard de la nuit**), Grecia, prin translările imagistice preluate de la Longos de către Paul-Louis Courier (**Daphnis și Chloé**), lumea copilăriei, prin privirea tandră și naiv sentimentală a lui Colette (**Copilul și vrăjitoriile**), burlescul, prin teatrul lui Nohant (**Ora spaniolă**), senzualitatea extatică, prin ritmurile dansului pasional (**Bolero).** În ansamblul său, acest univers divers și unitar, evident recognoscibil prin muzică, nu are repere și orientări limitative, literare sau anecdotice, dimpotrivă, are o extraordinară libertate de narațiune a sonorității, melosului și ritmicii. Ravel regă-sește lirismul profunzimilor, își impune constrângeri stricte; acribia scrierii corectează senzualitatea, interzice facilitatea, căutând libertatea în disciplină.

Este interesant de urmărit cum, într-un moment al răstălmăcirilor și anulărilor de principii, caracteristice începutului de secol XX, Ravel a mlădiat și a îmbogățit într-un mod personal limbajul armonic al epocii sale, construind un vocabular original, respectuos față de tradiție, căutând adevăruri în modurile medievale și scările sonore aparținând Extremului Orient, cu toate implicațiile pe care le aveau acestea pe plan armonic, fără a urmări totuși o ruptură cu sistemul

tonal. Astfel, impresia dominantă este că Ravel operează înnoirea din interiorul limbajului clasic. Scriitura lui pianistică și arta orchestrală sunt modele de inventivitate rațională și fantezistă, unite cu poezia stărilor. În lucrările sale vocale, prozodia reprezintă un model de abilitate și îndrăzneală. La acest punct al perfecțiunii, al rafinamentului, al artei măiestrite, domină inventivitatea artizanului, care se alătură artistului și transcende regulile.
El trasează astfel o linie invizibilă a unui univers în care totul devine posibil. În acest sens poate fi înțeles clasicismul lui Ravel, reinventat în **Sonatină**. O parte din paginile sale destinate pianului vor cunoaște o tălmăcire orchestrală (**Pavana pentru o infantă defunctă**, **Valsul**, suita **Mama mea gâsca**). Mai mult, Ravel pune în slujba muzicii această fantezie măiestrită, citind „altfel" multicolora suită pentru pian a lui Modest Petrovici Musorgski, **Tablouri dintr-o expoziție**, lucrare apărută cu aproape o jumătate de veac mai înainte. Într-o epocă a negării acestor repere cultural-muzicale, drumul lui Ravel învață ascultătorul și interpretul cum să citească trecutul privind spre viitor. El a cucerit în postromantism stabilitatea în mijlocul instabilității generale, a captat o nouă coerență în ciuda incoerenței crescânde din jur, determinată de un mediu de mare și contra-dictorie risipă sonoră experimentală. Ca Mozart, Scarlatti, Schubert, este și el un contemporan de cursă lungă, și muzicienii au încă mult de învățat ce înseamnă, pentru un creator, amprenta afirmării unei personalități inconfundabile.

Putem reține câteva nume importante de compozitori contemporani cu Debussy sau Ravel, a căror evoluție personalizată se plasează în această perioadă de început de secol XX și de debut pentru epoca modernă.

Eric Satie (1866 – 1925) debutează cu lucrări scurte și serioase pentru pian, urmate de **Trei gimnopedii** care au devenit, împreună cu cele **Șase gnosiene**, cele mai cunoscute lucrări ale lui.
Pianist acompaniator la cabaretul „Pisica Neagră", apoi la hanul „Clou", l-a cunoscut pe Debussy. Importantă este descoperirea muzicii Asiei și Europei Centrale, la Expoziția universală de la Paris din 1889, cu ecouri în **Gnosiene** (inclusiv o melodie populară românească). Urmează muzici de scenă și piese încadrate în maniera esteticii lui „minimale", bazată pe juxtapunerea unor acorduri

foarte simple, înlănțuite într-o manieră statică și antifuncțională. Îndepărtându-se de Debussy, scrie piese derizorii pentru pian (**Piese reci**, **Trei piese în formă de pară**, **Priviri de ansamblu dezagreabile**, **Preludii flasce** și **Veritabile preludii flasce pentru un câine**, **Embrioane uscate**, **Trei valsuri distinse ale prețiosului dezgustat** etc.), cu adnotări burlești privind interpretarea lor, sau mici poeme, care sunt veritabile „hai-ku"-uri umoristice. Melodiile pentru voce și pian, destinate Paulettei Darty (**Je te veux**, **la Diva de l'Empire**, **Tendrement**, **Poudre d'or**), sunt parodii plasate în mod voit la limita accesibilului galant. Drama lui Satie este aceea de a fi simțit „pe propria piele" anumite impasuri estetice și de a fi deschis calea unor inovații pe temeiul cărora alții își vor construi cariera cu muzica „de fond", muzica grafică și conceptuală, muzica-colaj, cu citatele și efectele realiste și bruitiste din baletul **Parade** (argument de Cocteau, decoruri și costumele de Picasso). Succesul însoțit de scandal al baletului nu l-a indus în eroare pe Satie. Lucrarea în care Satie a pus în același timp ambiția lui proprie și ambivalența-i caracteristică este „drama simfonică" **Socrate**, utilizând fragmente din dialogurile lui Platon pentru a evoca figura și moartea înțeleptului grec. Imobilizând și devitalizându-și muzica la maximum, Satie a dat impresia că, în locul lui Socrate, el însuși ar fi băut cucuta. În aparență, Satie nu este singur: tinerii compozitori Henri Clicquet-Pleyel, Roger Desormière, Henri Sauguet, Maxime Jacob s-au asociat cu el și cu Charles Kœchlin pentru a constitui o „Școală de la Arcueil", grupare al cărei spirit tutelar și părinte l-au considerat.

Contemporan cu acești artiști, **Gustave Charpentier** (1860 – 1956) rămâne cunoscut cu romanul muzical **Louise**, lucrarea lui cea mai importantă, prezentată în premieră în februarie 1900, cu un succes rar întâlnit, care i-a adus o reputație ieșită din comun. Pasionat de natură, de existența oamenilor simpli, de reacțiile populare, el a căutat lirismul ascuns în destinele umile și nu a ezitat, în special în operele **Louise** și **Julien**, să aducă în muzică ecouri ale naturalismului din literatură, reprezentat de Emile Zola.

Pe aceeași traiectorie este înscris și **Alfred Bruneau** (1857 – 1934), care a îmbinat critica muzicală și componistica. Din cele 14 opere ale sale, încadrate tot orientării naturaliste, s-au mai reluat **L'ataque du moulin** și **Le Rève.**

Reynaldo Hahn (1875 – 1947) îmbină de asemenea critica muzicală cu creația de melodist (aproximativ 125 de melodii – **Cântece gri**, **Studii latine**, **Frunze moarte**, **Cântece venețiene** etc.), comedii muzicale, operete, opere. Mozartian fervent, i-a consacrat acestui compozitor principala parte a activității sale de dirijor.

André Messager (1853 – 1929) a fost un compozitor cu mai multe pretenții decât rezultatele obținute în primele decenii ale secolului. Opera **Véronique**, rămasă cea mai populară, și **Fortunio** sunt partituri având un farmec real, dar nelegate de marile probleme de creație ale epocii.

În schimb, **Paul Dukas** (1865 – 1935) a impus o atitudine profesională autoritară prin activitatea sa componistică și creatoare, fiind unul dintre formatorii noilor generații, printre discipolii de la École Normale numărându-se și muzicieni din alte țări, ca Romeo Alexandrescu, Tudor Ciortea, J. Rodrigo, P. Vladigherov. Creația sa a cunoscut totuși aceeași selecție severă, la foarte popularul său poem simfonic **Ucenicul vrăjitor** adăugându-se doar opera **Arianne et Barbe-Bleue**.

Albert Roussel (1869 – 1937) intră la Schola Cantorum pentru a studia compoziția și orchestrația sub îndrumarea lui Vincent d'Indy. Creația sa componistică debutează în 1904 cu piesa pentru orchestră **Învierea** și prima simfonie **Poemul pădurii**. A scris numeroase melodii pentru voce și pian și lucrări de muzică de cameră, cu un caracter foarte personal. În 1912, pentru Teatrul Artelor, a compus baletul **Ospățul păianjenului** și, apoi, **Padmavati**, operă-balet în două acte, pe un libret de Louis Laloy. Poemul simfonic **Pentru o serbare de primăvară** deschide seria de capodopere care aveau să-i marcheze cariera. În 1931, urmează baletele **Bacchus și Ariadna**, pentru Paris, și **Aeneas**, pentru Bruxelles. Muzica are o forță care antrenează elanuri dionisiace, dar o ferește de excesele romantice. Evoluția lui Albert Roussel l-a condus către un clasicism în care logica și senzualitatea se echilibrează, iar muzica pură și evocarea provin din același izvor. Cele mai importante capodopere ale sale, **Bacchus și Ariadna**, **Simfoniile a III-a** și **a IV-a**, marchează triumful acestei orientări.

Personalitatea lui **Florent Schmitt** (1870 – 1958), deși formată de Massenet și Fauré și apropiată lui Debussy, se deosebește temperamental și stilistic de a acestora. Renumele lui se datorează, mai ales, unei singure lucrări realizate în 1907, **Tragedia Salomeei**, la Teatrul Artelor, în interpretarea dansatoarei Loïe Fuller. **Simfonia concertantă pentru pian și orchestră**, **Simfonia a II-a** sunt opere importante, dar pe care repertoriul curent nu le reține, deși în calitate de creator și profesor de compoziție a fost considerat un maestru. Debussy, Stravinski, Schönberg nu au avut nicio influență asupra lui, artistul păstrându-și independența.

Dorința de autonomie față de predecesori este și atitudinea unui grup de autori dornici a evada de sub moștenirea Debussy-Ravel. Reuniți mai ales ca program de creație sub titulatura „Grupul celor șase", patronați de Jean Cocteau și recunoscând personalitatea lui Satie, aceștia îl au ca reprezentant principal pe Arthur Honegger, alături de Milhaud, Auric, Poulenc, Durey, Tailleferre. Păstrându-și originalitatea, ei se manifestă și în două creații colective, **Album de Six** (piese de pian) și **Les Mariés de la Tour Eiffel**, balet pe libretul lui Cocteau, coregrafia lui Jean Borlin, reprezentat de Compania Baletelor Suedeze.

Darius Milhaud (1882 – 1974), muzician prolific, a refuzat adoptarea vreunui sistem, manifestându-se într-un principial limbaj de actualitate sub caracteristica de „liric mediteraneean". A creat muzică de cameră, melodii, 10 simfonii, piese instrumentale, operele **Pauvre Matelot**, **Médée**, trilogia sud-americană **Christophe Colomb**, **Maximilen**, **Bolivar**, baletele **Le Boeuf sur le Toit**, **L'homme et son Désir**, **La Création du Monde**.

Deși de origine elvețiană, **Arthur Honegger** (1892 – 1955) este un mare nume al muzicii țării de adopție, în care aportul originii lui germanice se află în echilibru cu cel al educației franceze. Oratoriul **Regele David** s-a aflat la temelia popularității autorului său din momentul primei audiții la Paris, în 1924, după care au urmat altele: **Judith** și, mai ales, **Ioana d'Arc pe rug**, oratoriu dramatic pe un text

de Claudel, care i-a asigurat celebritatea. Personalitatea sa puternică va sta la baza renumelui „Grupului celor șase”. O mare parte a creației sale se bazează pe expresie, forță a lirismului și dramatism. El se impune în muzica franceză cu câteva mari realizări: cele cinci simfonii, muzicile de scenă, opera **Antigone**, **Pastorala de vară**, baletele și muzica lui de cameră. Un loc aparte, prin sugestii programatice, îl au originalele piese simfonice **Pacific 231**, **Rugby**. În creațiile orchestrale a indicat tematici speciale, precum **Simfonia a II-a pentru coarde și trompetă**, **Simfonia a III-a „Liturgica”**, **Simfonia a IV-a „Deliciae Basiliensis”**, **Simfonia a V-a „Di tre Re”**, capodopere definitorii ale muzicii franceze în mijlocul secolului XX.

Francis Poulenc (1899 – 1963) a beneficiat de o înzestrare aparte de violonist, fapt evidențiat de creația vocală (**Le Bestiare**) și de operă – **Les Mamelles de Tirésias** (text de Apollinaire), **Dialogue des Carmélites** (text de Bernanos), **La Vois humaine** (text de Cocteau). Elegant și spiritual în expresie, realizează muzică de concert, piese instrumentale, de cameră, balete (**Les Biches**, **Les Animaux modèles**), reprezentând o creație ce pare, prin aspectul neoclasic, învecinată cu ideile lui Prokofiev, în variantă galică.

Georges Auric (1899 – 1983) este de asemenea creator de melodii, muzică instrumentală și de balet. **Louis Durey** (1888 – 1979) are înclinații spre operetă și muzică corală. **Germaine Tailleferre** (1892 – 1983), de asemenea, adaugă creații instrumentale, vocale, muzică de balet la fondul componistic al „Grupului celor șase”.

Succedând acestor muzicieni, și alte reuniuni își caută identitatea. Printre acestea, asociația „Tryton”, reprezentată de Feroud și Filip Lazăr, și, cu un relief aparte, „La Jeune France”, ai cărei membri acționează, înainte de război, cu un program ce se opune abstracționismului și „reumatismului” muzicii epocii lor. Și aici, fiecare membru și-a păstrat personalitatea în cadrul ideilor grupului, fie că este vorba de **André Jolivet**, **Yves Baudrier**, **Daniel Lesur** sau de cel mai de seamă muzician francez el epocii, **Olivier Messiaen** (1908 – 1990). Discipol la Conservatorul din Paris al lui Maurice Emmanuel, Paul Dukas, Marcel Dupré (orgă) compune în 1928

Banchetul celest, ce conține deja unele dintre procedeele sale favorite – al doilea „mod cu transpoziție limitată" (mod în care succesiunea intervalelor este astfel gândită încât, transpunându-l pe alte trepte, regăsim aceleași note ca în forma originală). Urmează **Preludiile** pentru pian în care el declară că vede sunetele în culori, un fenomen numit „synopsie". Titular al marii orgi de la biserica *Trinité* din Paris, a dezvoltat în improvizația organistică o mare parte dintre descoperirile sale, model al scriiturii lui orchestrale. În studiile sale, aprofundează preocuparea asupra unei noi „durate" (**Tratat de ritm**). Cităm dintre creațiile sale **la Nativité du Seigneur**, **Poemele pentru Mi**, ciclul „tristanesc" (**Harawi**, **Simfonia Turangalîla**, **cinci Recânturi**). Editează **Tehnica limbajului meu muzical**, adevărat inventar al tuturor procedeelor pe care el le utilizează liber: moduri cu transpoziție limitată, acorduri cu note adăugate, utilizare a ritmurilor cu valori adăugate sau „nonretrogradabile", structuri ritmice preluate din Grecia antică sau din muzica indiană. **Vingt Regards sur l'Enfant Jésus** este un vast ciclu pentru pian solo, care contribuie la o consacrare dublată de o contestare agresivă. La mai mult de 40 de ani, el intră într-o perioadă de căutări tehnice, în care unii au văzut partea cea mai aridă a producției sale. Messiaen a obținut o clasă „specială", creată pentru el, botezată „clasă de analiză" sau de „estetică", pe unde vor trece unele dintre cele mai mari nume ale tinerei muzici internaționale: Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Jean-Pierre Guézec, Jacques Charpentier, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen și, de asemenea, mai târziu, Tristan Murail, N'guyen Tien Dao, Paul Méfano, Michèle Reverdy.
Muzicianul caută să transcrie cântece ale păsărilor cât mai exact, cât mai „obiectiv" posibil, pentru a face din ele materialul unor lucrări descriptive (**Mierla neagră**, **Trezirea păsărilor**, **Catalogul păsărilor**). În **Chronochromie** pentru orchestră („culoarea timpului"), împinge la extrem travaliul abstract asupra duratelor și integrează în țesătura muzicală cântecele păsărilor. În 1983, are loc la Opera din Paris premiera cu opera **Sfântul Francisc din Assisi**. Personalitate dominantă a secolului, Messiaen nu este încă un creator suficient de cunoscut în ansamblul vieții muzicale, deși renumele internațional îi atestă valoarea.

Pierre Schaeffer (n. 1910) este cunoscut ca „părintele muzicii concrete”, în egală măsură un veteran al Radioului, unde a înfiinţat în 1944 un studio de încercare consacrat formării şi experimentării radiofonice. Curiozitatea îl determină să „inventeze” muzica concretă, prin tatonări succesive, pentru a face să progreseze o muzică a cărei incongruenţă îl fascinează. Pierre Henry i s-a alăturat în 1949 şi împreună au compus mai multe lucrări, printre care celebra **Symphonie pour un homme seul** (1949 – 1950), care s-a impus ca prima lucrare clasică a genului. Din 1951, „Grupul pentru cercetări muzicale” s-a mobilizat asupra unei cercetări colective în jurul ipotezelor fondatorului său: definirea unui „solfegiu experimental” al universului sonor, bazat pe ascultarea şi repunerea în chestiune a acestor noţiuni care sunt muzica, ascultarea, timbrul, sunetul etc. Monumentalul **Tratat de obiecte muzicale**, publicat în 1966 de Pierre Schaeffer, întocmeşte considerabilul bilanţ al căutărilor sale. Producţia muzicală a lui Pierre Schaeffer, în totalitate electroacustică, este compusă dintr-un număr redus de lucrări, realizat pe perioade scurte: **Studiile de zgomote**, **Flautul mexican**, **Pasărea RAI**. O a doua serie este aceea a lucrărilor compuse în colaborare cu Pierre Henry, în special opera concretă **Orphée 51** (1951). Se adaugă **Studiu de aluri**, **Studiu de sunete animate** şi **Studiu de obiecte**. Unică personalitate într-o avangardă muzicală, Pierre Schaeffer cultivă o disonanţă necesară şi vitală. Influenţa lui este importantă pentru diverşi compozitori de muzică concretă şi electroacustică.

Pierre Boulez (n. 1925) se situează printre cei mai reprezentativi compozitori ai avangardei ultimelor decenii ale secolului XX. El îşi începe activitatea componistică urmărind o sinteză între inovaţiile „Noii şcoli vieneze” şi limbajul componistic al marilor artişti ce l-au precedat, Stravinski şi Messiaen, al cărui discipol a fost. Autor de genuri diverse, de la muzică de pian (**Structures**) la muzică de cameră, muzică concretă şi simfonică, s-a impus cu creaţii de larg ecou, printre care **Le Marteau sans maître**, pentru voce şi şase instrumente, **Le Soleil des eaux** pentru voce şi orchestră. Paradoxal, respectul pentru tradiţie l-a determinat să adauge componisticii şi dimensiunea interpretării dirijorale, ajungând unul dintre iluştrii interpreţi ai muzicii wagneriene chiar în templul de la Bayreuth.

Muzica modernă austro-germană

Vienezul **Arnold Schönberg** (1874 – 1951) poate fi considerat primul compozitor care a definit părăsirea tonalității și orientarea spre atonalism. El contribuie, împreună cu Josef Hauer (1883 – 1959) la stabilirea regulilor și legităților de organizare a sunetelor în cadrul dodecafonismului. Muzicianul s-a impus în prima jumătate a secolului XX prin inovațiile creației sale, dar, în paralel cu activitatea de dirijor, și prin scrierile teoretice (**Tratat de forme**, **Tratat de armonie**), exercitând și o activitate didactică la Viena, Berlin și, mai târziu, în Statele Unite. Plecând de la consecințele wagneriene, Schönberg se depărtează treptat de predecesorii săi, definitivarea căutărilor manifestându-se în celebra lucrare vocal-instrumentală **Pierrot lunaire** (1912), realizată în criteriile tehnicii seriale (la care se adaugă și modul de execuție vocală a cuvântului-cântec, *Sprechgesang*). Descoperirile de sistem îl îndeamnă spre o activitate componistică prolifică (melodii, coruri, oratoriu, muzică de cameră – **Simfonia de cameră**). De amintit, printre cele mai importante lucrări, **Noaptea transfigurată**, **Cinci piese pentru orchestră**, **Gurrelieder**, **Variațiuni** și, la finalul vieții, **Supraviețuitorul de la Varșovia**. Pentru teatru muzical scrie opere importante ca reper istoric al înnoirii expresioniste a genului – **Erwartung** (Așteptarea), **Mâna fericită**, **Moise și Aron**. Geniu înzestrat cu o puternică personalitate, formulează soluții și sinteze, urmărind tranziția între tradiție și noua ofertă a celor douăsprezece sunete. O altă contribuție originală a sa este reprezentată de deschiderea spre variate soluții timbrale, camerale sau simfonice. Printre discipolii lui Schönberg, care au cunoscut afirmarea mondială alături de maestrul lor, se numără Webern și Berg. Cei trei compozitori alcătuiesc, în perspectiva istoriei, triada modelatoare a *Noii școli vieneze*, exercitând, fiecare în parte, marcante influențe în epocă.

Anton von Webern (1883 – 1945) preia modalitățile de organizare a limbajului ce au fost promovate de maestrul său. Îi sunt caracteristice economia de mijloace, preferința pentru esență, sinteza între sistem și expresia laconică, crearea unei timbralități speciale *Klangfarben-melodie* (melodia timbrurilor), la care se adaugă o mare prețuire față de arta componistică a Barocului. Principalele

sale lucrări, care au faimă de capodopere, sunt șase **Piese op. 6**, **Melodii**, șase **Bagatele pentru cvartet op. 18**, **Simfonia op. 21**, **Variațiuni op. 27 pentru pian**. Interesant de menționat este faptul că întreaga creație weberniană nu depășește, ca durată în timp, câteva ore („un roman într-un suspin" va spune Schönberg).

Colegul său de generație, **Alban Berg** (1885 – 1935), se dovedește receptiv la aceeași problematică de limbaj, dar mai concesiv unor ecouri romantice, atât ca sistem, cât și ca expresie. Temperament generos și expansiv, Berg creează două capodopere lirice încadrabile în estetica expresionismului – **Wozzeck** și **Lulu** – și o partitură importantă în genul concertant – **Concertul pentru vioară**, marcat de elemente programatice chiar prin subtitlu, „În amintirea unui înger". De altfel, există temeiuri programatice și în muzica de cameră: **Suita lirică** pentru cvartet. Expresivitatea sa este evidentă în piese instrumentale și, mai ales, în lieduri sau în cantata **Der Wein**. Ca ecou în public, dintre cei trei, Berg este cel mai agreat de melomani și interpreți.

Școala dodecafonic-serială afirmată în început de secol XX la Viena, prin acești compozitori, s-a propagat destul de repede în spațiul european, mai ales după cel de al Doilea Război Mondial. Un centru al transmiterii acestor inovații de limbaj, la care se adaugă și alte aspecte, va fi „Festivalul de muzică nouă" de la Darmstadt, urmat mai apoi de alte festivaluri ale muzicii contemporane, cum este cel de la Varșovia.

În paralel cu evenimentele propuse de acești compozitori, destinul lui **Richard Strauss** (1864 – 1949) pare să aparțină unei alte lumi. Fiind foarte tânăr, este marcat în primele lucrări de romantici, descoperind, după Mendelssohn și Schumann, pe Wagner. În 1886 începe să dirijeze și, reîntors din Italia, realizează primul poem simfonic **Aus Italien**, urmat de **Macbeth** și **Don Juan**, capodopera lui în domeniul orchestral, alături de lucrarea cu tentă autobiografică **Moarte și transfigurație**. În 1894, dirijează la Festivalul de la Bayreuth, apoi revine la compoziție cu poemele simfonice **Till Eulenspiegel**, **Așa grăit-a Zarathustra**, **Don Quijote** și **O viață de erou**. Aceste creații vor deveni principalul argument al celebrității sale de factură postromantică, cu un succes nedezmințit de-a lungul

timpului. Interesat de operă, sub influență wagneriană, compune **Guntram** și **Feuersnot** pe librete proprii. În 1904 are loc la New York prima audiție a **Simfoniei domestice**. Momentul următor, cu **Salomeea** după Oscar Wilde și **Elektra**, marchează intensificarea interesului pentru genul operei, compozitorul adoptând inițial ecouri ale expresionismului vienez, în colaborare cu poetul Hugo von Hofmannsthal. Strauss părăsește însă această orientare, începând o lungă serie de creații spirituale și înclinate spre tematici nonviolente, incredibilă întoarcere estetică și stilistică, începând cu operele **Cavalerul rozelor**, **Ariadna la Naxos**, **Femeia fără umbră**, **Elena egipteanca**, **Arabela** și **Simfonia Alpilor**, partitură ce pare a fi destinată filmului. Cu ultima sa operă, **Capriccio**, Richard Strauss reușește să se autodepășească prin transpunerea în muzică a unui subiect care prezintă cearta estetică dintre gluckiști și picciniști. Mai pot fi adăugate **Burlesca pentru pian și orchestră**, **Concertul pentru corn**, **Metamorfoze**, studiu pentru 23 de instrumente de coarde, capodopera sa de orchestrator, reprezentând, în același timp, punctul final pus conștient Romantismului de către unul dintre marii compozitori ai secolului XX. Și, în 1949, după o bogată creație de gen, urmează ultimele patru melodii pentru soprană și orchestră, care simbolizează o superbă despărțire de viață. Prelungind o tradiție moștenită de la secolul al XIX-lea, se poate afirma că Strauss realizează sinteza modernă a unui romantism aflat în prelungirea idealului clasic.

Carl Orff (1895 – 1982) are o evoluție artistică în paralel cu generațiile ce-i urmează lui Richard Strauss, cunoscând un remarcabil succes în mijlocul secolului datorită capacității sale de a compune într-o manieră eclectică, extrem de accesibilă, dar nu lipsită de măiestrie. Este un autor care a compus opere, poeme simfonice, lieduri, cantate și, totodată, creatorul unei Școli de gimnastică ritmică și de dans clasic pentru care concepe o orchestră utilizată și astăzi în educația muzicală activă prin metoda propusă de el în 1933, în lucrarea **Schulwerk**. În 1937, în Germania celui de-al III-lea Reich, cunoaște un succes de proporții mondiale cu **Carmina Burana**, în care „o nouă simplitate" se pune în slujba ideii realizării muzicale. Au urmat **Catulli Carmina**, **Trionfo di Afrodite**,

ce întregesc tripticul „păgân” intitulat **Trionfi**, operele **Der Mond**, mai apreciate de public decât creațiile următoare, **Antigonae**, **Œdipus der Tyrann**, **Prometheus**. Cu **Carmina Burana**, care, după unele statistici, se cântă de decenii în fiecare zi undeva pe mapamond, a avut parte de o glorie cu totul aparte în acest secol.

Numele lui **Erich Wolfgang Korngold** (1897 – 1957) rămâne în strânsă legătură cu fondul destinat muzicii de film. Pornind cu atuurile unui copil minune, Korngold ajunge în anturajul lui Mahler și Zemlinski, devine apoi director muzical și dirijor al *Stadttheater* din Hamburg, iar mai târziu adaugă și postura de profesor al Academiei de Muzică din Viena. Componistic, a cunoscut o oarecare faimă europeană, datorită lucrărilor sale de concert sau camerale, dar în special în genul muzicii de scenă (**Der Ring des Polykrates**, **Violanta**) și de operă – unde un succes răsunător a fost **Die tote Stadt**. În 1934, din rațiuni de discriminare, este determinat să se stabilească în America. Pentru Hollywood-ul anilor '30, '40, numele lui Korngold este legat de numeroase reușite cinematografice. Având un contract cu *Warner Bros*, compozitorul austriac compune muzica multor filme de succes, dintre care două – **Anthony Adverse** și **Aventurile lui Robin Hood** – îi aduc chiar Oscarul. Korngold semnează și versiunea modernă, ca aranjament, armonie și orchestrație, a celebrei operete vieneze **Liliacul** de Johann Strauss.

Perioada interbelică induce necesitatea creatorilor de a promova și o artă care, sub semnul accesibilului, include manifestul politic. Este un curent estetic propice pentru **Kurt Weill** (1900 – 1950), artist ce își propune să aducă în fața publicului o muzică „pentru azi” și nu „pentru posteritate”. Potrivit curentului *Zeitkunst* (artă contemporană), se îndepărtează de ideea de audiență ultrasofisticată, dorind să propună teme de larg interes, de actualitate și redate în limbajul ușor de urmărit al songurilor. Sub genericul de „song play”, piesă cu muzică, Weill nu compune music-hall sau opere, ci o combinație între acestea, de tipul cabaretului, în care adoptă intonații din jazz, balade, elemente de music-hall, refrene de dans, surse folclorice, bazându-se și pe experiența înaintașilor clasici sau romantici. Alături de **Protagonistul** (1925), pe un text de Georg Kaiser, **Opera**

de trei parale (1928, după piesa lui Bertold Brecht bazată pe **The Beggar's Opera** a lui John Gay) devine un succes deplin, invadând scenele vremii. Încearcă să reitereze reușita colaborării cu Brecht compunând **Grandoarea și decadența orașului Mahagonny** (singspiel, 1927, operă, 1929), **Cele șapte păcate ale micii burghezii**, **Happy End** (1929) sau **Der Jasager** (1930), în colaborare cu Hindemith. În 1935 emigrează în America, noile sale lucrări, sub influența operetei, devenind cap de afiș pe Broadway: **Johnny Johnson**, **Knickerbrocker Holiday**, **Lady in the Dark**, **One touch of Venus**, **Street Scene**, **Lost in the Stars**. Weill trece de la lumea germană la cea americană, adaptându-și stilul fără prea multe compromisuri, determinând o influență eliberatoare și proaspătă pentru generația în formare, chiar dacă interdicțiile regimului hitlerist încercaseră să-l anihileze ca autor. Creația sa rămâne cel mai elocvent argument al muzicii de tipul dizidenței antihitleriste, în timpul celui de al Doilea Război Mondial.

Paul Hindemith (1895 – 1963) se află la intersecția tuturor aspectelor muzicii austro-germane din prima jumătate a secolului. Inițial violonist virtuoz, a cântat operete, la serbări de bâlci, în grupuri de jazz sau în cinematografe, până a înființat cvartetul Amar, în care cânta ca violist. Devenit director muzical al Operei din Frankfurt a compus sonate pentru diferite instrumente, muzică de cameră. Primele lui creații sunt trei opere într-un act, care vădesc puternica lui atracție față de expresionism (în special **Asasin, speranța femeilor** pe textul lui Kokoshka, urmată de **Nusch-Nuschi**, piesă exaltată și foarte ritmică, după un joc de marionete de Franz Blei). Se remarcă, de asemenea, apropierea de tradiția germană contrapunctică transmisă de Brahms și Reger, ca o reacție față de drama wagneriană (**Final 1921**, pe o veche temă de fox-trot, a făcut să se vorbească despre *Asphaltmusik* – „muzică de stradă”). La fel se întâmplă cu **Suita 1922 pentru pian**, suită de dansuri inspirată din jazz și care, punând în evidență *ragtime*-ul sau insistând asupra ideii de a considera pianul drept un fel de instrument de percuție, a interesat și a șocat în mare măsură. În ciclul de lieduri pe poeme de R.M. Rilke, **Das Marienleben**, melodia se desfășoară într-o manieră în întregime

autonomă, atât în frazare, cât și în „câmpurile de influență” tonală, deasupra unei țesături liniare, susținută de *ostinati* frecvente. Această creație deschide drumul unui val de muzici la modă, care vor face din acel Hindemith al anilor '20 o „sperietoare burgheză”. Interesat în continuare de teatru, compune opere pe texte aparținând autorului de cabaret M. Schiffer și muzici pentru instrumente mecanice și noi instrumente electrice (**Concertino pentru trautonium**, 1931), care au fost interpretate în festivaluri de muzică contemporană ale epocii: Donaueschingen și Baden-Baden. Invitat profesor de compoziție la *Hochschule für Musik* din Berlin, Hindemith se interesează de muzică pedagogică, învățând să cânte la alte instrumente și aprofundând studiile teoretice. În aceeași perioadă, a compus și muzică de cameră, în care preia din secolul al XVIII-lea stilul concertant, conducerea polifonică a vocilor, calitatea structurală a elementelor motivice. Opera **Cardillac** (1926) aduce aceste principii pe scenă pentru a transpune în domeniul muzicii pure, în forme independente și desăvârșite, conținutul fiecărui număr din libretul lui F. Lion. Hindemith a atins un punct de echilibru în muzicile concertante (**Konzertmusik** op. 49, **Concert filarmonic**). Își construiește o etică personală care se conturează în **Mathis der Maler**, un fel de declarație de credință în autonomia absolută a artei pusă față în față cu noul regim politic, care, de altfel, i-a interzis lucrările. El reia legăturile cu tradiția, îmbinând cântul gregorian, cântecul popular german vechi și tehnicile baroce, pentru a ajunge la concizia limbajului din simfonia pe care o compune după opera **Mathis der Mahler**, și sintetizează experiența sa creatoare în tratatul de compoziție **Unterweisung im Tonsatz**. **Ludus tonalis**, fugi legate între ele prin interludii, reprezintă aplicația directă a acestuia. Treptat tinde spre o sinteză personală (**Nobilissima Visione Metamorfoze simfonice**, **Sinfonia serena**). Stabilit în Statele Unite, Hindemith s-a inspirat din teoriile lui Kepler asupra aștrilor, reflectate în opera **Die Harmonie der Welt**, care va cunoaște și o versiune de simfonie. Această vastă activitate în toate domeniile muzicale, interesul pentru genurile și stilurile cele mai diverse fac din Hindemith unul dintre acei „artizani” ai artei care și-au îndreptat capacitatea creatoare

spre destinele muzicii, considerate mai importante decât exegezele descoperirii de noi tehnici sonore. O personalitate implicată în viața socială, Paul Hindemith traversează totuși singular și plin de forță muzica secolului său.

Interesul lui **Ernst Krenek** (1900 – 1991) pentru operă s-a conturat în timpul când era consilierul artistic al Stadttheater din Kassel. Aici a creat deja unele lucrări muzical-scenice care preced cea mai celebră partitură a sa, **Jonny spielt auf**. Emigrând în Statele Unite în 1938, va deveni profesor la universitățile americane, stabilindu-se definitiv la Palm Springs. Printre creațiile sale de gen mai amintim: **Der Sprung über der Shatten**, **Orpheus und Euridike**, **Der Diktator**, **Das geheime Königreich**, **Die Ehre der Nation**, **Leben des Orest**, **Karl V**, **Tarquin**, **Dark Waters**, **Pallas Athene Weint**, **The Belltower**, **What Price Confidence?**, **Der goldene Bock**. Se adaugă spectacole muzicale de televiziune, operete, balete, piese orchestrale, muzică de cameră și muzică vocală. Stilistic, Krenek este unul dintre primii compozitori ai secolului trecut de orientare „postmodernă" prin stiluri diverse, îmbinare a expresionismului cu jazzul și muzica electronică.

În activitatea sa, **Wolfganf Fortner** (1907 – 1987) înaintează spre finalul secolului XX. A absolvit studii de filosofie, psihologie, germanistică și muzică. Activitatea sa pedagogică a contribuit la crearea unei întregi generații de tineri compozitori, dintre care îi amintim pe Hans Werner Henze sau Bernd Alois Zimmermann. Din 1947 este organizator al concertelor *Musica Viva*, menite a promova compozițiile contemporane. Lucrările sale ating o gamă variată de genuri – **Mișcări** pentru pian și orchestră (1954), **Triplum** pentru trei piane și orchestră (1966), **Cântece de naștere** (1958), **Imagini** pentru soprană și 13 instrumente de coarde (1966) sau operele **Nunta însângerată** și **În grădina lui, Dom Perlimpin o iubește pe Belisa**, ambele după Lorca (1957), **Elisabeth Tudor** (1972) sau **That Time** după Samuel Beckett (1977). **Fantezia** pe motivul **B-A-C-H** (1950) dovedește interesul și abilitatea lui Fortner de a utiliza tehnica dodecafonică în spiritul virtuozității, într-o generație care privește din ce în ce cu mai mult interes spre trecut...

Hans Werner Henze (n. 1926) s-a format sub îndrumarea lui Wolfgang Fortner la Heidelberg și a lui René Leibowitz la Paris. Considerat deopotrivă unul dintre cei mai importanți compozitori de operă moderni, cât și un prestigios simfonist, Henze și-a dezvoltat un stil propriu care îmbină elemente tonale, bitonale, politonale și atonale. Anul 1947 încheie o primă perioadă creatoare, în care se aflase sub influența muzicii lui Stravinski, Hindemith sau Bartók, abordând un stil neoclasic, vădit prezent în lucrări precum sonatele de vioară sau flaut, **Concertul de cameră pentru pian, flaut și coarde** (1946) sau **Simfonia I** (1947). Aflat pentru doi ani la Paris și cunoscându-l aici pe René Leibowitz, interesul lui Henze se dezvoltă către tehnica dodecafonică, compunând pentru început **Concertul de vioară**. Odată cu opera radiofonică **Ein Landartz**, după Kafka (1951), și **Boulevard solitude**, dramă lirică în șapte scene după romanul abatelui Prevost, **Manon Lescaut** (1951), își lărgește orizontul către un serialism liber ce-i permite să combine elemente de politonalitate, de neoclasicism, motive romantice sau lirice, cât și pasaje pucciniene sau de jazz. În 1952 părăsește Germania stabilindu-se în Italia. Interesul pentru operă se traduce într-un număr mare de lucrări de gen, care îi consolidează succesul: **König Hirsch** (1955), **Il Re cervo**, **Der Prinz von Homburg** (1958), **Elegy for Young Lovers** (1961), **Der junge Lord** (1964), **Die Bassariden** (1965). Următoarele patru simfonii, muzica de balet (**Jack Pudding**, **Ondine**, **Fünf neapolitanische Lieder**), vocal-simfonică (oratoriul după **Novae de infinito laudes** de Giordano Bruno, cantata **Being Beauteous** după Rimbaud) sau muzica destinată filmului întregesc portretul complex al unui compozitor care, într-o manieră eclectică, depășește limitele europene centrale, în lupta dintre mijloace și sentiment, găsindu-și echilibrul.

Numele lui **Bernd Aloïs Zimmermann** (1918 – 1970) este legat de o operă care a cunoscut un imens succes – **Die Soldaten**. În calitate de creator modern se perfecționează la cursurile de vară de la Darmstadt (unde se convertește la scriitura dodecafonică sub influența lui Fortner și a lui Leibowitz). Începând din 1950, devine conferențiar la Institutul de Muzicologie al Universității, apoi profesor de compoziție la Școala Superioară de Muzică din Köln.

Creația sa a cunoscut mai multe perioade: expresionistă, pluralistă și statică, într-o progresie pentru desăvârșirea unui ideal estetic și filosofic. Dintre lucrările sale pot fi amintite baletul **Alagona**, **Concert pentru vioară**, **Simfonia într-o mișcare** (1947 – 1953), care, după propriile-i cuvinte, face să alterneze „amenințarea apocaliptică" și „calmul mistic". Utilizează procedee jazzistice în **Concertul pentru trompetă** (1954) și este influențat de Berg în **Sonata pentru violă solo**. În 1957, Zimmermann redescoperă capodopera lui Jakob Lenz, **Die Soldaten**. Structura pluralistă a piesei găsește o corespondență perfectă cu Zimmermann. 15 februarie 1965, data premierei cu **Soldații**, a lăsat auditoriului o impresie profundă.
Ultima fază a expansiunii temporale, sau „staticismul muzical", predomină în muzica de scenă **Die Befristeten** („Odă libertății sub formă de dans al morții", 1967), pe care, datorită atracției lui pentru jazz, Zimmermann a compus-o pentru un cvintet de gen. Autorul **Soldaților** este, împreună cu M. Tippett, muzicianul contemporan care s-a apropiat cel mai mult de spiritul jazzului, ca expresie a sufletelor oprimate, asemănător umanistului Zimmermann. Disperarea cosmică a **Recviemului pentru un tânăr poet** l-a tulburat profund, și poate chiar ea este cea care i-a precipitat moartea. Lucrarea se încheie cu următoarea afirmație: „Există aici motive pentru a spera? Nu este nimic altceva de sperat, în afară de moarte." **Soldații** se termina cu interogația: „Trebuie oare ca toți cei care suferă din cauza nedreptății să tremure, în timp ce aceia care o comit sunt singurii care se bucură?" În 10 august 1970, Zimmermann își pune capăt zilelor, la vârsta de 52 de ani. În titlul ultimei lui partituri, terminată cu cinci zile înainte de a muri, el spune: *Mă voi întoarce și voi lua în considerare toată oprimarea care există sub soare…*

Provenit dintr-o familie țărănească de origine renană, **Karlheinz Stockhausen** (1926 – 2007) a fost afectat în tinerețe de ascensiunea regimului hitlerist, de război și de consecințele înfrângerii Germaniei naziste. În 1947 a intrat la Conservatorul din Köln și urmează studii de muzicologie, de filosofie și de filologie la Universitatea din Köln, perioadă în care a fost pianist de jazz în baruri din Köln. Studiază compoziția cu Frank Martin și se apropie de „Noua școală vieneză". Participând în 1951 la cursurile de la Darmstadt, descoperă muzica

lui Pierre Boulez și Olivier Messiaen, ale cărui **Moduri de valori și intensități** îl impresionează puternic, determinându-l să studieze cu el la Paris. După primele lucrări ce pun în evidență un sistem serial generalizat la nivelul tuturor parametrilor, abordează și muzica experimentală, la grupul de muzică concretă al R.T.F., animat de Pierre Schaeffer. În 1953, compune primele lui lucrări de muzică electronică (**Studiu I** pentru sunete sinusoidale), termină **Kontrapunkte** și **Klavierstücke I – IV**, participă la înființarea Studioului de muzică electronică din Köln, unde va deveni colaborator permanent și director artistic. Predă (din 1953) la cursurile de vară de la Darmstadt și produce lucrări care îl afirmă, alături de Boulez, drept un mare lider al muzicii contemporane (celălalt fiind Pierre Boulez): **Klavierstücke V – X**, **Zeitmasse**, **Gesang der Jünglinge**, **Gruppen și Carré**, care exploatează „forma de grupuri", spațializarea, și rezolvă problemele relațiilor sunet-timp-spațiu (**Kontakte**, sinteză între timbrurile tradiționale ale muzicii instrumentale și timbrurile electronice pe bandă magnetică). În întreaga lui creație, Stockhausen pune ca prim-principiu „unicitatea materialului și a formei". Stockhausen întreprinde numeroase turnee de concerte-conferințe în Statele Unite și în Canada, devine directorul artistic al „Cursurilor de muzică nouă" de la Köln și predă la mai multe universități. Evoluția gândirii componistice a lui Karlheinz Stockhausen se face cunoscută din ce în ce mai mult, mergând neîncetat în paralel cu o acută simplitate stilistică, cu o concepție din ce în ce mai subiectivă și chiar liturgică asupra muzicii, cu un profetism, în același timp, sofisticat și naiv. În acest sens, compozițiile lui devin veritabile ritualuri. „Cred cu adevărat în noile materiale – declară el –, în undele alfa ale omului, în vibrațiile care vor permite în câțiva ani să modulezi o undă prin intemediul unui om pentru a-l face să călătorească în afara sistemului nostru solar. Pentru că, precum toți oamenii de știință, eu vreau să realizez călătoria în cosmos... Cred în descoperirea perpetuă a unor forme muzicale, a unor vibrații sonore și a unor ambianțe care vor oferi omului ocazia de a se minuna din nou, de a sesiza miracolul care îi oferă rațiunea de a continua să trăiască." Șef de școală al mișcării internaționale, împreună cu Pierre Boulez, Stockhausen poate fi considerat chiar unul dintre fenomenele artistice cele mai mari și mai originale și una dintre personalitățile muzicale cele mai puternice ale secolului XX.

Muzica modernă italiană

Continuarea evoluției istorice a muzicii italiene acordă prioritate genului operei, ceea ce se vădește chiar în ultimul deceniu verdian al secolului XIX, când apar generațiile ce vor prelua tradiția componisticii marelui compozitor, adaptându-se nolilor curente. Este vorba de transferul verismului literar în teatrul muzical, cu consecințele schimbărilor de expresie, tematică și dramaturgie. Cu acest impuls începe de fapt perioada modernă a muzicii italiene. Din severa selecție a posterității, numai câțiva creatori rezistă în marele repertoriu liric internațional al secolului XX.

În stabilirea perenității creației veriste, operele lui **Pietro Mascagni** (1863 – 1945) cunosc o curbă descendentă a celebrității și succesului, după debutul strălucit cu **Cavalleria rusticana** pe un subiect al scriitorului verist Verga. Doar câteva titluri au mai supraviețuit – **L'Amico Fritz**, **Le Maschere**, **Il Piccolo Marat** și **Iris** –, alte partituri rămânând doar în istoria verismului, fără ecou prelungit în repertoriu. Maniera componistică a lui Mascagni se îndreaptă spre factura pitorească a expresiei și contrastele spectaculoase ale derulării muzicale a narațiunii, oferind și câteva generoase pagini vocale sau orchestrale (Intermezzo din **Cavaleria rusticana**).

Destinul artistic al lui **Ruggero Leoncavallo** (1858 – 1919) este legat de triumful unei singure lucrări, **I Pagliacci**, considerată și unul dintre manifestele Verismului în opera italiană, prin expunerea, în **Prolog**, a principalelor idei estetice ale curentului. Deși prin cultură și măiestrie atinge cotele artistice ale celor mai importanți exponenți ai Verismului, lucrările sale ulterioare au parcurs un drum efemer, nu numai datorită comparației cu alte capodopere ale timpului, ci și pentru că elementul de noutate nu a avut consistența suficientă ca să evite repetările. Conștienți de răspunderile manageriale și necesitatea păstrării unui prestigiu internațional pentru opera italiană, proprietarii celebrei edituri *Casa Ricordi* au instituit un premiu de debut, care a revenit prima dată celor două capodopere amintite, semnate de Mascagni și Leoncavallo, lansându-le cu mare efect în viața muzicală.

În cadrul curentului verist, cu un mai pronunțat ecou postromantic al operei italiene, **Giacomo Puccini** (1858 – 1924) ocupă locul central, definind, prin puternica sa personalitate creatoare, această orientare și, totodată, depășind-o prin complexitatea gândirii sale. Compozitor care îmbină lirismul cu sensul dramei, fără a fi lipsit de umor, Puccini continuă marea linie a melodismului italian vocal, adăugându-i însă o aprofundare a contextului simfonic. Dacă în prima perioadă de creație are preferințe spre muzica de cameră (cvartetul **Crisanteme**) sau vocal-simfonică (**Messa di Gloria**), opțiunea spre operă devine mai apoi dominantă. Este unul dintre puținii compozitori a căror creație figurează, aproape integral, în repertoriul permanent al teatrelor lirice: de la lucrările de debut, **Le Villi**, **Edgar** (1893), la capodoperele ce au urmat, care alcătuiesc de fapt catalogul liric puccinian: **Manon Lescaut**, **La Bohéme**, **Tosca**, **Madama Butterfly**, **La Fanciulla del West**, **La Rondine**, **Il Trittico (Il Tabarro**, **Suor Angelica**, **Gianni Schicchi)**, **Turandot.** Lui Giacomo Puccini îi datorează Italia recucerirea glorioasă a supremației lirice mondiale, cu importante consecințe în reactualizarea dramaturgiei specifice spectacolului de operă, la care se adaugă semnificative cuceriri de tehnică și expresie în arta vocală.

Exponent al Romantismului târziu și reprezentant apreciat al Verismului, **Francesco Cilea** (1866 – 1950) a rămas în conștiința publicului nu atât prin realizarea unor creații unitare ca dramaturgie și stil, cât prin unele pagini solistice care i-au asigurat fidelitatea interpreților și publicului datorită expresiei și efectului spectaculos al solicitării vocii. Astfel, dacă **Tilda**, **Gina**, **Gloria** sunt aproape necunoscute astăzi, în schimb **L'Arlesiana** și, în special, **Adrianna Lecouvreur** au o solidă reputație în lumea lirică, oferind importante performanțe marilor cântăreți ai secolului.

Printre corifeii verismului italian poate fi cuprins și **Umberto Giordano** (1867 – 1948), ocupând un loc privilegiat, chiar dacă gloria sa nu poate rivaliza cu cea a lui Puccini. În comparație însă cu alți muzicieni ce au ilustrat această perioadă postromantică italiană, Giordano a reușit să se mențină prin câteva creații, dintre care amintim, în special, **Andrea Chenier** și **Fedora**, păstrate în perimetrul marelui repertoriu liric actual. Preocupările sale componistice

s-au îndreptat cu insistență spre teatrul muzical, numeroase pagini din operele mai puțin cântate meritând totuși atenția melomanilor datorită sevei melodice și a unei construcții simfonice demne de un autentic maestru.

Format în generația care a asistat la apogeul Verismului, **Ermanno Wolf-Ferrari** (1876 – 1948) a dorit la începutul activității sale să continue modelele pucciniene, prin **I gioielli della Madonna** și **Sly**, conturându-și treptat personalitatea, mai înclinată spre genul comediei muzicale. Compozitorul păstrează o serie de elemente ale tradiției operei bufe, realizând versiuni moderne ale acestui gen, care i-a asigurat un durabil succes de teatru cu **La Cenerentola**, **Le Donne curiose**, **I quattro rusteghi**, **Il segreto di Susanna**, **L'Amore medico**, oferindu-i împlinirea prin opțiuni mai puțin dramatice.

Nu atât de cunoscut în lumea operei, față de marii reprezentanți ai Verismului cu care a fost contemporan, **Riccardo Zandonai** (1883 – 1944) rămâne în actualitate ca un muzician sensibil și cu certe valențe teatrale. Considerat de Ricordi drept un continuator al lui Puccini, muzicianul nu a avut aceeași forță, chiar dacă linia de stil este cea a veriștilor. După debutul cu **Il grillo del focolare**, se impune publicului cu **Francesca da Rimini**, operă care nu va fi depășită valoric de celelalte lucrări ale sale, dintre care mai amintim **Giulietta e Romeo**, a cărei temă a fost adesea abordată în lumea muzicii romantice.

Ca și în secolul precedent, tendința de a compensa dominanta teatral-muzicală a existat și în perioada muzicii moderne. După „valul verist", urmează astfel o personalitate complexă ce își asumă această perspectivă complexă. Asemeni lui Vaughan Williams pentru Școala engleză, **Ottorino Respighi** (1879 – 1936) regăsește o parte a inspirației sale în descoperirea valorilor trecutului muzicii italiene. Lucrări precum **Suitele de arii și dansuri vechi nr. 1**, **2** și **3**, inspirate de partituri renascentiste aparținând lui Simone Molinaro, Vincenzo Galilei, piese pentru lăută și violă ale lui Fabrizio Caroso, Jean-Baptiste Besard și Bernardo Gianoncelli sau piese pentru lăută și chitară barocă, **Concertul gregorian pentru vioară și orchestră** (1921), **Tre Preludi e sopra gregoriane** (1925), **Concertul în mod mixolidian** pentru pian și orchestră (1925), **Gli Uccelli** („Păsările",

1927, având ca model piese baroce care imitau cântul păsărilor) determină critica vremii să caracterizeze inițial stilul lui Respighi drept neoclasic cu elemente de stil neobaroc și aspecte modale. De fapt, Respighi utilizează forme muzicale de proveniență renascentistă sau barocă (de factura dansurilor, a elementelor improvizatorice sau a variațiunilor), adaptându-le limbajului postromantic. Celebritatea nu îi este asigurată însă de aceste lucrări, păstrate în repertoriul de concerte, și nici de producțiile de operă uitate în umbra timpului. Se vor dovedi mult mai marcante partiturile de factură simfonică, ce revigorează muzica italiană, reactualizând interesul compozitorilor italieni contemporani către muzica destinată aparatului orchestral, neglijat în favoarea teatrului liric. În prim-plan se află **Trilogia Romană** – **Pini di Roma** (1923), **Fontane di Roma** (1915) și **Feste Romane** (1928) – care propune prin intermediul poemului simfonic cu caracter programatic o călătorie sentimentală, pasională și pasionantă prin locuri celebre din Cetatea Eternă. Limbajul său, o joncțiune între neoclasic și romantic, îmbrăcând o orchestrație fascinantă (probabil moștenire a studiului de la Sankt Petersburg cu Rimski-Korsakov), intermediază ascultătorului imagini sonore corespondente Fântânii Valle Giulia, pinilor de la Villa Borghese, Pieței Navona, înlesnind o apropiere sufletească față de orașul preaiubit pentru Respighi – Roma –, căruia i-a dedicat întregul său destin creator. Muzica sa restituie, de asemenea, o dimensiune aproape uitată, cea a miniaturii vocale camerale, denumirea italiană de *liriche* cunoscând titluri celebre ca **Nebbie**, **E si un giorno ronassi**. Dincolo de personalitatea sa pregnantă, care îi conferă prezența în marele repertoriu, putem spune că Respighi a redat muzicii italiene o dimensiune pe care o pierduse.

Îi continuă drumul de implementare în muzica secolului XX și compozitori din generațiile următoare. Tehnica dodecafonică găsește pe teritoriul italian un adept în **Luigi Dallapiccola** (1904 – 1975). În decursul anilor el ajunge să-și formeze un limbaj propriu, care îmbină elemente asumate din întâlniri semnificative pe plan spiritual cu muzica lui Mozart, Wagner, Debussy, Stravinski sau Mahler, Busoni ori Berg, cu inspirația de tip vocal italian. În special admirația pentru **Pierrot Lunaire** de Schönberg (manifestată anterior și de Puccini) aduce transformări drastice asupra limbajului său muzical,

dobândit pe timpul studiilor muzicale la Graz sau Florența, dovadă fiind prima sa operă – **Volo di notte** (text de Saint Exupéry), în care pasajele vocale clasice alternează cu elemente de *sprechgesang*. Stilul său componistic evoluează pornind de la o manieră concisă și interiorizată de tipul neomodalismului de inspirație din secolele XV, XVI (Dufay, Palestrina) – în lucrări precum **Două cânturi din Kalewala**, **Rapsodia după Cântul lui Roland** sau cele **Șase coruri de Michelangelo Buonaroti** – către un dodecafonism fățiș, cum sunt lucrările **Liriche greche**, **Ciacona, intermezzo și adagio pentru violoncel solo**, **Rencesvals** și, mai ales, opera **Il Prigionero** (1944 – 1949) sau oratoriul **Job**. Apariția capodoperei **Il Prigionero** (textul după *Tortura prin speranță* de Villiers de L'Isle-Adam și *Legenda lui Ulenspiegel* de Ch. De Coster) este pregătită de **Volo di notte** și **Canti di Prigionia** („Cântece din închisoare", pe texte de Mata Stuart, Boețius și Savonarola), lucrări care anunță teme simbol ale întregii sale creații – singurătatea, idealul libertății, pesimismul captivității. Ceea ce diferențiază însă stilul dodecafonic al lui Dallapiccola de cel afirmat de compozitorii celei de-„A doua școli vieneze" rezidă în combinarea intervalelor de secunde, septime sau none specifice muzicii seriale cu intervale consonante și elemente de cantilenă vocală, preluate din țesăturile mozartiene și wagneriene. Profesor de pian la Conservatorul din Florența, critic muzical pentru ziarul *Mondo* din Florența, Dallapiccola ajunge odată cu anii '50 să predea compoziția în Statele Unite (Tanglewood, 1951 – 1952, Queen's College din New York, 1956 – 1959, Universitatea Berkely 1961). Dallapiccola nu face parte dintre compozitorii care aplică tehnici noi doar de dragul unui fictiv progres. Orientarea sa către muzica dodecafonică a mers în paralel cu o viziune deschisă către posibilitățile infinite ale limbajului muzical, raliindu-se într-un fel lui Schönberg atunci când afirma că „tonalitatea există, și va exista, fără îndoială, încă mult timp". **Tartiniana** (1951) și **Tartiniana seconda** pentru vioară, pian și orchestră (1956) susțin acest lucru, rememorând, uneori, viziunea sa neoclasică de la începuturi, atitudine menită a nu-l despărți de tradițiile originii sale italiene.

Din perspectiva contextului muzical italian, numele lui **Luigi Nono** (1924 – 1990) este sinonim muzicii contemporane și viziunilor avangardist-revoluționare. Muzica lui Nono trece prin diverse etape

de interes, de la influența profesorului său Hermann Scherchen (Zürich 1948) la cea a lucărilor lui Schönberg și Webern (**Variațiunile canonice pe seria din opus 41 „Odă lui Napoleon”**), ca apoi să dispre-țuiasă serialismul și, în același timp, să-l folosească (**Polifonica-monodica-ritmica**, **Composizione per orchestra I**, **Espaňa en el corazón** pentru soprană, bariton, cor mixt și orchestră, **Romance de la guardia civil espaňola** pentru recitator, cor vorbit și orchestră, **Due espressioni per orchestra**, **Victoria de la Guernica** pentru cor mixt și orchestră, **Canti pentru 13 instrumente**), pentru ca în a doua parte a vieții să se dedice muzicii electronice și electroacustice. Participarea la cursurile de la Darmstadt la începutul anilor ‘50 i-a înlesnit întâlnirea cu personalități marcante ale muzicii de avangardă (Edgar Varèse și Karlheinz Stockhausen), Nono ajungând, la rândul său, să susțină cursuri în cadrul aceluiași festival opt ani mai târziu (1958, 1959). Abordând o tehnică serială elastică, ce nu exclude, ci, dimpotrivă, cultivă elementul melodic, Nono rămâne fidel celui mai expresiv dintre expresioniști, lui Webern (**Il Canto Sospeso**, 1955). O cotitură de esență va avea loc în viziunea crea-toare a lui Nono în momentul în care devine, voluntar, membru al Partidului Comunist și își raliază țelurile artistice perceptelor de ordin filosofic și estetic decurgând din această opțiune (**Intolleranza 1960**, operă în două acte și 11 tablouri). Condamnând antisemi-tismul, lagărele, conflictele beligerante, Nono pledează pentru o muzică adresată maselor, promovată în uzine, pe stradă sau în magazine. Stilul său evoluează către zona electroacustică, realizând simbioze între sloganuri, efecte și elemente muzicale preînregistrate (**Un volto del mare**, pentru două voci, cânt și bandă magnetică, **Non Consumio Marx**, montaj de nonmuzică, cu sloganuri și sunete electronice, lucrare realizată împotriva Bienalei de la Veneția, la care refuzase să participe). Constant în admirația sa față de voce, Nono devine interesat de ansamblul coral, în opinia sa nu un instrument, ci un colectiv instruit să lucreze în echipă (**Cori di Didone** pentru cor și percuție – 1958, **Fabrica Illuminata** – 1964, dedicată muncitorilor greviști de la *Italsider* din Genova). Aproape fiecare lucrare a sa este însuflețită de câte un eveniment social al maselor, care îl revoltă sau îl animă pe Nono (**A Floresta e Jovem e cheja de Vida** – 1966, pentru bandă magnetică, voce, clarinet și

percuție, dedicată Frontului Național de Eliberare din Vietnam, **Canto per il Viet-Nam** pentru cor mixt – 1972 sau **Ein Gespenst geht um die Welt** pentru soprană, cor și orchestră – 1971, dedicată Angelei Davis). Cu timpul își diversifică mijloacele tehnice, muzica electronică devenind un teren de experiment. Lucrează mai întâi la *Elektroakustische Experimental Studio* din Gravesano (compunând lucrări de anvergură precum **Como Una Ola de Fuerza y Luz** pentru soprană, pian, orchestră și bandă magnetică, **Al Gran Sole Carico d'Amore**, acțiune scenică, **Sofferte Onde Serene** pentru pian „live" și preînregistrat sau **Con Luigi Dallapiccola** pentru percuție). Creațiile târzii ale lui Nono dovedesc un interes din ce în ce mai canalizat pe proprietățile, însușirile și capacitățile de emitere și semnificație ale sunetelor. Lucrări precum **Das atmende Klarsein** pentru flaut-bas, cor mic și live electronic, **Diarao Polacco nr. 2** sau opera **Promoeteo** îl descoperă pe Nono drept un compozitor afirmat al Școlii moderne italiene, care nu ezită să își identifice opera cu idealurile sociale și politice care îi guvernează destinul ideologic.

Deși aparține aceleiași țări, iar mai târziu împărtășește chiar anumite puncte de vedere asupra rolului și destinului muzicii, cu Dallapiccola, aflat în America, la Tanglewood, în postură de maestru, **Luciano Berio** (1925 – 2003) a avut nevoie să-i fie student pentru a-l cunoaște. În primele lucrări ale lui Berio stăruie această întâlnire (**Nones**, 1954), folosind elemente de tehnică serială. Italia celei de-a doua jumătăți a secolului XX este străbătută de curente și direcții de preocupare ce țintesc către viitor și inovație. Atât Berio, cât și Bruno Maderna, și mai târziu Luigi Nono, devin entuziasmați de descoperirile din domeniul electroacusticii. Muzica devine un teren imens de cercetare și testare pentru noile tehnici, iar înființarea la Milano a R.A.I (studio de fonologie) de către Berio și Maderna dă undă verde explorării efectuate de compozitor (**Thema „Omagiu lui Joyce"** – 1958, **Diferențe** pentru bandă magnetică, flaut, harpă, clarinet, violă și violoncel – 1958 – 1959, **Momente** – 1957, **Chip** pentru bandă magnetică cu voce – 1961). Așa cum Nono lega toate elementele de credințele sale politice, pentru Berio muzica se leagă de tot ceea ce înseamnă viață. Se interesează de orice, studiază jazz, folk, rock, citește imens, este fascinat de poezie și semiotică (unul din prietenii săi de o viață este Umberto Eco), susține cursuri

la Darmstadt, Darlington, Universitatea Columbia sau Julliard School of Music. Își dezvoltă o personalitate de tip baroc, în care eclectismul și abuzul de stiluri, pastișe sau colaje duc la catalogarea sa, de către o parte a criticii, drept postmodernist. Această sentință se afirmă în special pentru una dintre cele mai reușite lucrări ale sale – **Sinfonia** (1968 – 1969), pentru orchestră și opt voci amplificate. Berio refuză totuși pecetea „colajului", considerându-se mai degrabă un creator care „transcrie" sau desface, în bucăți, în spiritul unei nondependențe și al libertății absolute de expresie. Pe această direcție se înscriu **Circles** (1960), seria de **Secvențe** (**Sequenza I – XIV**, 1958 – 2002) sau **Chemins** (1965 – 1975). În obsesia sa de a realiza transcripții, el extinde obiceiul și la propriile lucrări, astfel că în **Secvențe** apare o serie similară de transcripții, intitulate **Drumuri**. Berio forțează limitele instrumentelor, ale vocii, ale textelor și melodiilor, ajungând de multe ori în momente de tensiune tragică (**Epifanie**, pe texte de Proust, Joyce, Machado, Simon, Brecht și Sanguineti). Întreaga gamă a pasiunilor ce îl macină se regăsește în muzica ce îi aparține (**Coro** – 1976 – încearcă parcă să inventarieze totalitatea trăirilor umane pentru a capta esențialul ființei vii). Revenit la Milano (după ce ocupase la Paris conducerea departamentului electroacustic al I.R.C.A.M), Berio surprinde cu lucrări de forță anturajul ce îl considera a fi către sfârșitul capacității de a inova (**Opera**, **Recital I**, **Linea**, **Points on the curve to find**). Dacă ascultăm muzică cu participare vocală (**Chamber Music**, **Folk Songs**, **O King**, inspirat de moartea lui Martin Luther King, opera **Un Re in Ascolto**), cu participare instrumentală (**Tempi concentrati**, **Still**, **Il ritorno degli snovidenia**, **Formazioni**, **Festum**) sau participare electroacustică (**Cânturi paralele**, **Diario Immaginario**), trebuie să ne străduim să înțelegem semnificația creațiilor sale pornind de la compozitorul ce le-a creat, un artist care s-a dezvoltat potrivit ideii că: *trebuie să trăiești în spiritul sfârșitului Renașterii și începutului Barocului, în spiritul lui Monteverdi, care inventa muzica pentru următoarele trei secole care aveau să vină...* .

Giacinto Scelsi (1905 – 1982) a studiat cu Respighi și Casella și a obținut primele succese la Paris, în special odată cu prima audiție a **Rotative pentru orchestră** (1931). După călătorii în Orientul Apropiat și în Africa, a studiat tehnicile dodecafonice la Viena, cu

Walter Klein (1935 – 1936). A publicat la Paris poezie în limba franceză și a participat la activitățile grupului *Nuova Consonanza* de la Roma. Începând din 1952, s-a orientat în componistică spre soluții radicale, apelând uneori la ezoterism sau la misticism, reflectând influențe ale lui Ligeti sau Morton Feldman, precum și ale unor membri ai tinerei generații, vizibile în cele **Quattro Pezzi su une nota sola** pentru orchestră, **Hurqualia** pentru orchestră mare și instrumente amplificate, **O-ho-i** pentru 16 instrumente de coarde, **Pranam** pentru voce, 12 instrumente și bandă magnetică. Succesul muzicii sale se datorează interesantei combinații între accesibil și noutate, cu grija de a nu șoca ascultătorul.

Roman Vlad (n. 1919) aparține muzicii italiene, deși este de origine română, născut la Cernăuți, unde și-a început studiile muzicale la Conservatorul din localitate. Și-a continuat studiile la Universitatea din Roma ca elev al lui Alfredo Casella, stabilindu-se în Italia din 1938. Din creația sa amintim baletul **Dama cu camelii**, opera **Storia di una mamma**, lucrări orchestrale și concertante, precum **Sonet către Orfeu pentru harpă și orchestră**, **Variațiuni pe o temă din 12 sunete din Don Giovanni de Mozart pentru pian și orchestră**. A mai scris muzică de cameră, pentru pian (cinci **Exerciții dodecafonice**), muzică de film și teatru. Dintre lucrările sale de muzicologie se impun remarcabilele monografii **Stravinski**, **Dallapiccola**, **Storia de la dodecafonia**. A condus Academia Filarmonică din Roma, a fost președinte al secției italiane a S.I.M.C., al Festivalului „Maggio Fiorentino", director artistic al Teatro alla Scala din Milano. Doctor Honoris Causa al Universității de Arte din Iași, este și Membru de onoare al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, din1990.

Muzica modernă rusă

Printre compozitorii ruși care ilustrează etape ale tranziției romantice spre modern, **Alexandr Gazunov** (1865 – 1936) este un nume important. El a fost promovat de către mecenatul Beleaev, ajungând profesor de compoziție la Sankt Petersburg (discipoli Stravinski, Prokofiev, Șostakovici), emigrând, după evenimentele revoluționare

din Rusia, la Paris. Este autor de muzică vocală, nouă Simfonii, un celebru **Concert pentru vioară**, baletul **Raimonda**. Poate fi, în ansamblul creației sale, considerat un purtător al ecourilor Școlii romantice ruse. Apropiați de aceeași mentalitate mai sunt **Anatol Liadov** (1855 – 1914), culegător de folclor rus, cea mai cunoscută lucrare fiind poemul simfonic **Baba Iaga**. Urmează **Nikolai Cerepnin** (1873 – 1945), director al Baletelor Ruse la Paris după 1921, creator de opere și balete, **Alexandr Grecianinov** (1864 – 1956), continuator în S.U.A. al ideilor „Grupului celor cinci" (muzică pentru copii, melodii vocale) sau **Reinhold Glier** (1875 – 1956), compozitor, dirijor, etnomuzicolog, autor de balete (**Fântâna din Baccisarai**, **Călărețul de aramă**), muzică de concert (**Concertul pentru soprană**). Un caz aparte este reprezentat de **Nikolai Miaskovski** (1881 – 1950), a cărui principală preocupare componistică a fost realizarea celor 21 de simfonii reprezentând, oarecum anacronic, un veritabil domeniu stilistic al „clasicismului rus".

Alexandr Nicolaevici Skriabin (1872 – 1915) poate fi considerat una dintre personalitățile cele mai originale ale muzicii începutului de secol XX. Discipol al lui Arenski și Taneev, pianist concertist, în timpul turneelor a avut prilejul să asculte muzica lui Wagner, Liszt, Strauss, Debussy și Ravel, ceea ce se reflectă în muzica sa de pian (Preludiile). Personalitatea lui Skriabin este complexă, contradictorie. El a repus în chestiune sistemul tonal, hipercromatismul, fiind totodată dominat de convingeri filosofice mistice, care sunt reflectate de lucrări orchestrale în stil neoromantic (**Simfoniile I** și **a II-a**), propunând forma *acordului mistic* (do, fa diez, si bemol, mi, la, re, acord de șase sunete, compus din cvarte perfecte și alterate și bazat pe rezonanța armonică), prin intermediul căruia Skriabin evită „capcana" atracției tonale. El îi acordă o valoare mistică de „principiu unificator", ce reflectă „armonia lumilor", și o altă cale spre o dimensiune a atonalismului. Printre căutările sale identificăm și proiecții colorate stabilite pe baza unor corespondențe a înălțimilor cu spectrul culorilor (do = roșu, sol = portocaliu, re = galben strălucitor, la = verde, mi = alb-albăstrui etc.). Îi identificăm viziunile în **Poemul extazului**, **Prometeu**, **Simfonia a III-a**. În acest început, care înseamnă trecerea de la Romantism spre Modernism, Skriabin a fost considerat șeful de generație al avangardei ruse.

Serghei Rachmaninov (1873 – 1943), de asemenea pianist concertist și compozitor, reprezintă o imagine artistică mult deosebită de Skriabin, fiind purtătorul unei prelungite stări afective romantice, reflectată în prima jumătate a secolului XX. Deși a părăsit Rusia înainte de Revoluție, a rămas, chiar și în America, fidel spiritului țării sale. A realizat muzică sub stimulul predecesorilor, fiind apreciat de Ceaikovski care intervenise pentru montarea la Moscova a operei **Aleko**. O parte din creația sa aparține pianistului interpret – **Studiile Tablou**, **Preludiile**, patru **Concerte pentru pian**, **Rapsodia pe o temă de Paganini**. Se preocupă totuși și de alte genuri, fie romanțe pentru voce și pian, după modelul ceaikovskian, fie simfonii în care apar și elemente de noutate în formă, melos și armonie, fie operă (**Cavalerul avar**), fără a părăsi tradiția predecesorilor, fie muzică religioasă – **Vecernia**, o monumentală creație dedicată ritualului rugăciunilor ortodoxe liturgice.

Igor Stravinski (1882 – 1971) domină desigur aproape tot secolul, depășind după anii tinereții perimetrul Școlii ruse și devenind un artist internațional. Primele lucrări poartă amprenta maestrului său, Rimski Korsakov (**Scherzo fantastic**, **Focuri de artificii**), fiind urmate de colaborarea cu Diaghilev, care l-a orientat pe Stravinski către balet, comandându-i **Pasărea de foc**, **Sacre du printemps** și **Petrușka**. Scandalul provocat de **Sacre** (1913) la Champs-Élysées, fără îndoială mai mult de ordin coregrafic decât muzical, se continuă cu succesul primei sale audiții în concert, care îl proiectează pe Stravinski în prima linie a actualității, devenind împreună cu Schönberg simbolul muzicianului revoluționar, ce se alătură marilor compozitori ai timpului, Debussy, Ravel, Satie, Falla și Casella. Continuă să creeze de-a lungul anilor lucrări de teatru muzical, precum **Nunta**, **Vulpea**. Poetul Ramuz se află la originea inspiratoare a **Poveștii soldatului**, al cărei libretist a fost („povești făcute pentru a fi cântate și jucate" precizează compozitorul). Cu **Pulcinella** pe teme de Pergolesi se deschide perioada așa-zisă „neoclasică", care îl conduce până la opera **Rake's Progress**. Se impune ca pianist și dirijor, este invitat în 1939 – 1940 de Universitatea Harvard să susțină cursuri despre **Poetica muzicală**. În ansamblu, componistica stravinskiană poate fi privită în trei perioade: rusă, neoclasică și serială. În prima, se

cuprind lucrări de la **Pasărea de Foc** și **Nunta** până la **Pribautki**, **Cântecele de leagăn ale pisicii**, patru **Coruri a cappella**, **Simfonia pentru instrumente de suflat**, opera **Mavra** (1922), operă bufă într-un act după o poveste de Pușkin, bazată pe motive aparținând lui Ceaikovski, din care se inspiră și pentru baletul **Sărutul zânei**. **Octetul pentru instrumente de suflat** este o întoarcere la muzica de cameră pură sau apropierea de stilul claveciniștilor francezi (Rameau servind drept referință pentru baletul **Apollon Musagète**). Etapa neoclasică este diversă, cuprinzând, printre altele, **Concertul în mi pentru orchestră**, **Simfonia psalmilor**, **Octetul**, **Concertul pentru pian și orchestră de armonie**, **Capriccio**, **Concertul pentru vioară**, **Simfonia în do**, **Simfonia în trei mișcări**, **Œdipus rex**. Urmează prioritățile adoptării gândirii seriale, începând cu **Cantata**, după poeme anonime din secolele al XV-lea și al XVI-lea, **Cântece pentru Shakespeare**, **Canoane funebre**, după poeme de Dylan Thomas, **Canticum sacrum Threni** și baletul **Agon**, în care coexistă serialismul și modalismul. Întreaga traversare a muzicii secolului trecut are, în manifestarea artistului Stravinski, suficiente argumente pentru a-i aprecia contribuțiile prin originalitatea care se intersectează cu o personală comentare a tuturor opțiunilor stilistice pe care le-a cunoscut, apreciat și reflectat.

Dmitri Șostakovici (1906 – 1975), discipolul lui Glazunov, și-a scris în timpul studiilor primele lucrări (**Dansuri fantastice pentru pian**, **Simfonia I**). Destinul său este contradictoriu, considerat, pe de o parte, un compozitor sovietic „oficial”, a cărui carieră este marcată de o spectaculoasă alternare între consacrări și căderi. Ziarul *Pravda* denunța violent, în 1936, „haosul în loc de muzică”, opera **Lady Mackbeth din Mstensk**, apreciind însă mai târziu **Simfonia a V-a** și alte creații distinse cu Premiul Stalin (**Cvintetul cu pian**, **Simfonia a VII-a**, dedicată Blocadei Leningradului – subiect dezmințit mai târziu de compozitor, care se gândise, se pare, la victimele stalinismului). În 1948, celebrul „raport Jdanov”, care definea estetica „realismului socialist”, îl condamnă din nou pe Șostakovici pentru **Simfonia a IX-a**, fiind apoi „iertat” pentru **Cântarea pădurilor** și din nou criticat, în 1962, când în **Simfonia a XIII-a** ataca toate calamitățile care se abătuseră asupra societății sovietice odată cu

stalinismul: antisemitism, opresiune, angoasă cotidiană, arivism. După modificări aduse textelor inspiratoare ale lui Evtușenko, această simfonie a putut fi interpretată din nou în Rusia. Șostakovici reflectă ideea de a traduce în muzică sufletul rus, urmând în estetica sa unele modele ale maeștrilor simfonismului, mai ales Mahler. Muzica lui are elemente de satiră (opera **Nasul**), căpătând un limbaj foarte personal, fidel sistemului tonal și situat în afara timpului în privința „tehnicii" (modelul bachian neoclasic al celor **24 de Preludii și fugi** este un exemplu), totuși apropiat de sensibilitatea contemporană. Din această perspectivă, chiar dacă scriitura lui rămâne relativ tradițională, Șostakovici se ridică la nivelul celor mari, îmbinând profunzimea lui Musorgski cu dimensiunile orchestrale ale lui Mahler, al cărui urmaș poate fi considerat. În afara celor 15 simfonii, creația sa mai cuprinde 15 cvartete de coarde, șase concerte (două pentru vioară, două pentru violoncel, două pentru pian, dintre care unul cu trompetă), opere (**Nasul**, după Gogol, **Lady Macbeth**, după Leskov, opereta **Moscova, cartierul Ceriomușki**), balete, lucrări pentru orchestră, muzică de scenă și de film, melodii, muzică de cameră și intrumentală. Lui Șostakovici i se datorează orchestrațiile pentru **Boris Godunov** și pentru **Hovanșcina** de Musorgski. Imaginea veridică a artistului pare să fie cuprinsă în cartea publicată după moartea compozitorului, **Mărturie, Memoriile lui Dimitri Șostakovici**, de către Solomon Volkov.

Serghei Prokofiev (1891 – 1953) întregește galeria unora dintre cei mai de seamă compozitori ai secolului. Încurajat de Taneev, parcurge studiile muzicale ca elev al lui Liadov, Rimski-Korsakov și leagă o relație de o viață cu Nikolai Miaskovski, de la care probabil pornește sugestia compunerii celebrei **Simfonii clasice**. Primele influențe provin din cercetarea muzicii lui Debussy, Strauss, Reger și Schönberg, ale căror lucrări le interpretează ca pianist, impresionând prin forța și tehnica lui. La Concursul de pian „Rubinstein", în proba cu orchestră cântă propriul său **Concert nr. 1 pentru pian**, în care stilul său se definește cu claritate. Cu **Concertul nr. 2** provoacă un scandal memorabil, iar cu **Suita scită**, Prokofiev se raliază la **Sacre du printemps** de Stravinski. În creația sa se adaugă opera **Jucătorul**, **Sonate**, **Concertul nr. 1 pentru vioară**, ciclul **Viziuni fugitive** și

Simfonia clasică. Emigrează în Statele Unite unde scrie pentru Opera din Chicago **Dragostea celor trei portocale**, după o fabulă de Gozzi, și lucrează la o nouă operă, **Îngerul de foc**, după o nuvelă de Valeri Briusov. Odată cu **Simfonia a II-a**, Prokofiev abordează estetica constructivistă, care rimează cu **Pacific 231** de Honegger. În U.R.S.S., stat al cărui cetățean nu era încă, Prokofiev va primi, începând din 1933, comenzile cele mai interesante, cu muzica de film, povestirea muzicală **Petrică și Lupul**, baletul **Romeo și Julieta**. În timp ce numeroși muzicieni ruși (Rachmaninov, Șaliapin, Medtner, Glazunov) au preferat să emigreze, refuzând viitorul sovietic, Prokofiev, pentru a-și putea păstra trecutul rus, face alegerea inversă: își sacrifică libertatea și va reveni în Rusia. Întâlnirea cu cineastul Eisenstein se traduce în compunerea mai multor muzici de film celebre, **Alexandr Nevski**, **Ivan cel Groaznic**. În același timp, compune operele **Simeon Kotko**, apoi **Logodnă la mănăstire**, **Război și pace**, noi sonate pentru pian (nr. 6, 7 și 8, zise „sonatele de război"). Moartea lui Eisenstein, în 1948, va încheia colaborările lui Prokofiev cu filmul. Distincția de artist al poporului al R.S.F.S.R. nu îl pune la adăpost de atacurile lansate de Jdanov împotriva lui Șostakovici, Haceaturian, Miaskovski, Kabalevski. O întreagă serie de lucrări ale lui Prokofiev este condamnată, cu precădere cele din perioada lui occidentală (**Bufonul**, **Pasul de oțel**, **Fiul risipitor**, **Îngerul de foc**). Ultimele lucrări importante sunt **Sonata pentru pian și violoncel**, **Simfonia a VII-a** și baletul **Floarea de piatră**. Exceptând muzica religioasă, Prokofiev a abordat toate genurile, de la muzica pentru pian (concerte, sonate și miniaturi) la lucrările coregrafice și cinematografice, unde excelează prin găsirea echivalentului muzical al mișcărilor și al scenelor vizuale. Prokofiev este incomparabil mai inovator în domeniul armonic și instrumental decât în acela al scriiturii vocale. El poate fi considerat un moștenitor direct al clasicilor, prin simțul formei și al construcției solide și prin disciplina inspirației sale. Ceea ce explică, în mare măsură, ușurința de adaptare la așteptările publicului și marea lui productivitate.

Aram Haceaturian (1904 – 1978) lasă, în paralel cu muzica acestor mari compozitori, câteva lucrări care i-au îngăduit o bună relație cu oficialitățile, dar și cu marele public sovietic: **Tocata**, **Concertul**

pentru vioară, dedicat lui David Oistrach, baletele **Gayane**, **Spartacus**, **Simfonia-Poem**, **Simfonia cu clopote**. După moartea lui Stalin, Haceaturian a fost unul dintre muzicienii eminenți care au cerut public o mai mare libertate de creație. Cu toate acestea, după înființarea Festivalului „Toamna muzicală varșoviană" (1956), el avea să condamne tendințele dodecafonice sau înrudite cu orientările de avangardă occidentale.

Alfred Schnittke (1934 – 1998), în postura de compozitor, a petrecut mult timp admirându-l pe Prokofiev, trecând apoi la o creație angajată spiritual și menținându-se în cadrul strict al muzicii de cameră (**Cvartetul de coarde**, **Sonata a II-a pentru vioară**, **Cvintetul cu pian**). Se pot distinge la el deci trei grupuri de creații: cele moștenite de la Prokofiev, cele organizate rațional pe o bază serială, cele influențate de Lutoslawski. Urmează, către finalul vieții, **Simfonia a II-a, „Sfântul Florian"**, **Cvartetul de coarde nr. 2**, **Cvartetul de coarde nr. 3**, **Concerto grosso nr. 4**, **Simfonia a V-a**, **Concertul pentru violă**, **Concertul pentru vioară nr. 4**, **Concertul pentru violoncel**, opera **Viața cu un idiot**. Schnittke se înscrie în autentica tradiție a componisticii ruse care, păstrând cu originalitate o anumită amprentă națională, nu a ignorat asimilarea contemporaneității europene.

Muzica modernă finlandeză, daneză, suedeză și norvegiană

Finlanda a trăit o istorie improprie afirmărilor internaționale în secolul al XIX-lea până la momentul sperat când, depășind condițiile istorice, poporul și-a cucerit independența, eliberându-se de statutul de Mare Ducat din cadrul Imperiului Rus, statut abolit în al doilea deceniu al secolului XX. Întreaga intelectualitate a națiunii a trebuit deci, timp îndelung, să suporte această oprimare, deși fondul național era puternic și cu temeiuri de a se situa la egalitate cu țările din nordul european. În perioada de dinaintea acestei emancipări, Finlanda are șansa de a se alinia la nivelul culturilor moderne din Europa datorită, mai ales, unei mari personalități muzicale, compozitorul și dirijorul **Jan Sibelius** (1865 – 1957). Artistul și-a edificat formația muzicală la Conservatorul din Helsinki, apoi la Berlin și

Viena. Primele începuturi profesionale aparțin activității didactice, ca profesor de vioară și teorie muzicală, Sibelius impunându-se destul de repede în calitate de compozitor, cu pagini orchestrale impregnate de sentimentul național, prin accente muzicale patriotice adresate poporului finlandez, ceea ce îl impune în postura de șef de Școală componistică a muzicienilor țării sale. Este mai ales cazul unor poeme simfonice – **Kulevro**, **Finlandia**, **En Saga** – care poartă această amprentă. De altfel, elementul tematic programatic se regăsește și mai târziu în astfel de creații de factură poematică, cum ar fi **Lebăda din Tuonela**, **Legendele pentru orchestră**, **Fata din Pohjola**, **Oceanidele**, **Luonotar**.
Ca muzician național, Sibelius poate fi apropiat de Janáček sau de Bartók, care, asemenea lui, pentru a se elibera de influența germanică, au recurs la apropierea de alte culturi europene. Relațiile lui cu Finlanda nu au fost însă niciodată bazate pe inspirații de ordin folcloric, deoarece în creația sa nu apar citate de teme populare și nici măcar – în pofida culorilor de multe ori foarte subtil modale și non-tonale ale muzicii sale – un gen de folclor recreat, ca la Bartók sau Enescu. Deși a fost deschis orizonturilor internaționale, prin cariera de dirijor și relațiile cu numeroși compozitori și artiști contemporani, între Finlanda și el nu a existat niciodată o ruptură. Ca toți marii creatori, Sibelius pune naționalul și universalul în relație dialectică și, datorită acestui fapt, s-a sustras nu numai provincialismului, ci și cosmopolitismului în sensul „interbelic" al termenului, integrându-se comportamental și artistic în viața muzicală continentală.
Majoritatea poemelor și suitelor lui simfonice au ca sursă de inspirație directă sau aluzivă **Kalevala**, care a exercitat asupra artiștilor finlandezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX o foarte puternică influență, într-o epocă în care Finlanda se străduia să-și afirme identitatea națională. Mai ales, există afinități între muzica lui Sibelius și ritmul limbii finlandeze. Compozitorul intuiește, asemenea lui Janáček pentru limba cehă, locul accentului pe prima silabă a cuvântului sau pe începutul unei fraze. Suita **Rakastava** (în traducere liberă **Ibovnicul**) este exemplară în acest sens, deoarece a fost inițial concepută pentru o formație corală bărbătească, în 1893, pe texte ce păstrează caracteristici ale

cântului pe text finlandez. Aproape două decenii mai târziu, după ce compusese suita **Karelia**, Sibelius revine asupra acestei lucrări, transformând-o în muzică pentru orchestră de coarde și percuție, variantă intrată astfel în circuitul repertorial.
Cu toate turneele sale amintite, în Italia, Franța, mai ales Anglia (se adaugă un stadiu de cursuri la Conservatorul din Boston în 1914), Sibelius a fost un solitar, manifestând intransigență față de numeroși avangardiști sau inovatori, dar și aprecieri deosebite pentru muzicieni ca Bruckner, Debussy sau Bartók. Cele mai importante evenimente creatoare sunt reprezentate de către simfoniile sale. Primele două lucrări – **Simfonia I**, **Simfonia a II-a** – aparțin perioadei apropiate de exaltarea spiritului național, fiind astfel receptate și în exteriorul Finlandei. Urmează apoi seria celorlalte cinci simfonii, cu grade de interes variabile, atenția fiind condiționată și de factorul unei accesibilități a limbajului, complex de altfel în armonie, tematică și arhitectonică, așa cum se vădește în **Simfonia a III-a** și **Simfonia a VII-a**. Între aceste creații, se întrevăd și alte momente de inspirație autentică. Este vorba de muzica pentru piesa lui Maeterlinck **Peleas și Mélisande** sau pentru piesa **Kuolema** (cu renumitul **Vals trist**), dar mai ales de **Concertul pentru vioară** (1905), devenit în secolul XX una dintre marile partituri solistice ale repertoriului violonistic. În 1929, contrar așteptărilor, Sibelius se închide, pentru următoarele decenii ale vieții sale, într-o tăcere creatoare aproape absolută, însoțită de rezerve majore și în privința contactelor publice și aparițiilor dirijorale. Cea de **a VIII-a Simfonie**, despre care se știe că a terminat-o, a fost ulterior distrusă de compozitor.
O caracteristică importantă a muzicii lui Sibelius este modul în care a știut să evite orice abordări de formule componistice prestabilite, ceea ce se observă foarte bine în tendința de a acționa liber, în simfoniile sale, spre o continuitate organică ce le este proprie. Se desprinde de aici un principiu personal „al creșterilor tematice", care se deosebește foarte mult de procedee ale predecesorilor săi, inclusiv de rigorile structurilor sonatei. Fiecare dintre simfonii, fără a adopta un program explicit, are ca fundament o idee inspiratoare ce îi conferă individualitatea. Sibelius, a cărui personalitate este un motiv de legitimă mândrie pentru Finlanda, unde discipolii Școlii

componistice i-au urmat modelul, iar pleiada dirijorilor finlandezi, răspândiți pretutindeni, luptă pentru promovarea creației sale, a fost totodată și mult contestat. Avangarda vieneză i-a ocolit numele, unele publicații, precum cartea muzicologului și compozitorului René Leibowitz, l-au proclamat „Cel mai prost compozitor din lume". Pe de altă parte, alți biografi i-au oferit fără rezervă compensația prețuirii existente în patria sa, britanicul Cecil Gray declarând că este „Cel mai mare simfonist după Beethoven". Între grandoare și decadență, slujind muzica finlandeză a primei jumătăți de secol XX și contribuind la faima țării sale, Jan Sibelius și-a manifestat cu consecvență echilibrul și înțelepciunea de mare artist, declarând: „Eu cred în civilizație". În acest sens, el mai subliniează: „Cu cât observ mai mult viața, cu atâta îmi dau seama că Clasicismul este arta viitorului".

Personalitatea sa a exercitat un ascendent important asupra creatorilor contemporani nordici și anglo-saxoni. Dintre compozitorii finlandezi se mai pot cita, deși la un nivel de plan secund, nume ca Erkki Melkartin, Selim Palmgren, Armas Launis, Heino Kaski, Ilmari Hannikainen și, mai recent, Einojuhani Rautavaara.

*

Numele dominant al afirmării muzicii în Danemarca este cel al lui Carl Nielsen (două opere, șase simfonii, concerte, cvartete de coarde), cel care deschide drumul spre secolul XX, reflectând și influențele maeștrilor contemporani lui – Sibelius, Debussy, Berg. Îi urmează, ca generație, Herman Koppel, Svend Schulz, în creația cărora, ca și la Nielsen, se observă fidelitatea față de sentimentul național și asimilarea experiențelor de limbaj ale secolului XIX (mai ales privind tonalismul și major-minorul). Printre compozitorii danezi ai secolului XX, destul de puțin cunoscuți peste hotare, îi mai menționăm pe Haakon Börresen, Peter Gram, Jorgen Bentzon, fondatorul școlilor de muzică populară, Flemming Weis, denumit „Honegger al Danemarcei", Vagn Holmboe, Per Norgard.

*

Actualmente, muzica modernă suedeză a cunoscut o afirmare apreciabilă mai ales pe planul participărilor la festivalurile de creație contemporană. Cu aceste ocazii, nume precum Karl Birger Blomdahl,

Ingvar Lidholn, Bo Nilsson au devenit cunoscute în centrele muzicii noi, contribuind la cunoașterea talentelor componistice suedeze. Drumul acesta a fost precedat de influența romantismului german și redescoperirea valorilor inspiratoare ale izvoarelor folclorului național, la aceasta adăugându-se elemente ale impresionismului. Pe această cale au devenit cunoscuți compozitori ca Wilhelm Peterson-Berger, Wilhelm Stenhammar, Oskar Lindberg, Hugo Alfvén (cinci simfonii, **Reformation Cantata**, **Rikdag Cantata**). Spre mijlocul secolului XX, se fac remarcați alți compozitori, printre care Hilding Rosenberg (oratoriul **Iosif și frații săi**, baletul **Orfeu**, șase simfonii), influențat estetic de Debussy și Schönberg, dar și beneficiarul unei voite întoarceri la școala lui Bach (**Sonata pentru vioară solo**). Îi urmează Gösta Nystroemm, elev al lui D'Indy, Lars Erik, epigon al lui Alban Berg, și Dag Wiren, aflat sub amprenta neoclasicismului (patru simfonii, Serenada pentru orchestră), precum și Gunnar de Frimerie și Alan Petersson, puternic atașați de climatul parizian postbelic. Căutări ale timbralității și dezvoltarea efectelor percuției sunt caracteristice pentru Sven Erik Bäck, foarte interesat de inovațiile scriituri. Generația avangardei se dovedește activă începând cu discipolul lui Messiaen, Bengt Hambraeus, și cu Bo Nilsson, a cărui muzică a constituit o autentică revelație la Festivalul SIMC de la Roma, cu câteva decenii în urmă, situând muzica suedeză printre manifestările artistice în plină efervescență.

*

Este dificil de consemnat dacă se poate vorbi de vreo personalitate importantă a muzicii norvegiene în planul vieții culturale internaționale. Școala componistică reflectă mai mult influențe europene ale epocii – postromantism, cromatism, atonalitate, dodecafonie –, observabile în formule diferite la creatori precum Fartein Valen, David Monrad Johansen, epigon al lui Grieg, Bjarne Brustad, mai interesat de tradițiile folclorice norvegiene, Alf Hurum și Pauline Hall, atrași de muzica franceză, Ludwig Irgens Jensen, dornic de a relua estetica polifoniei secolului XVI, și, din generația mai nouă, apropiată de folclor, Knut Nystedt, Finn Mortensn, Knut Wiggen. În comparație cu muzica suedeză, în Norvegia se observă numeroase reticențe față de integrarea artistică europeană.

Muzica engleză modernă

Merită să cităm în deschiderea prezentării creației britanice moderne o caracterizare despre **Edward Elgar** (1857 – 1934), menită a compensa absența muzicii engleze din concertul vocilor europene romantice: *Limbajul său, în cele mai bune momente, are frumusețe. Farmecul lirismului, distincția formei, robustețea orchestrației, împreună cu poezia și misticismul paginilor sale încântă urechea. Este o muzică ce poartă aceleași atribute ca omul ce a scris-o: suav, genial, deștept, sentimental și cultivat* (David Ewen). Elgar este unul dintre creatorii de seamă ai culturii engleze, abordând o muzică aparținând Romantismului târziu, de inspirație germano-austriacă, ce urmează filiera lui Schumann și Wagner. Deși acest tip de compoziție duce la o muzică agreabilă și plăcută, lui Elgar i-a fost reproșată filiația continentală romantică în detrimentul unei priviri moderniste. Încă de la primele compoziții, lucrări corale cu care participă la diverse festivaluri, Elgar simte că acesta este drumul pe care dorește să-l urmeze, și nu cel pentru care se pregătise la insistențele familiei – studiul dreptului. În 1899 scrie prima lucrare importantă pentru cariera sa ulterioară – **Variațiunile Enigma pe o temă originală op. 36** –, în care își propune ca tema „să parcurgă toată lucrarea de la cap la coadă, dar să nu fie niciodată auzită". O altă enigmă a lucrării vine din prezența unor litere la începutul variațiunilor, inițiale ale unor prieteni, ale soției sau chiar ale lui, care anunțau caracterizarea „tonală" a acestora. Anul 1900 aduce oratoriul pentru voci solo, cor și orchestră, **The Dream of Gerontius**, având la bază poemul omonim al lui Cardinal Newman. Respectând tradiția romantică, Elgar imaginează într-o serie de episoade lirice și dramatice viziuni ale purgatoriului. După o serie de lucrări destinate simfonicului (**Cockaigne op. 40**, 1900 – 1901, sau **In the South op. 50**, 1904), Elgar compune prima sa **Simfonie** (1908), lucrare ce va fi interpretată numai în primul an de 100 de ori. În 1910 scrie pentru Fritz Kreisler un **Concert pentru vioară și orchestră**, iar un an mai târziu compune și o **a doua Simfonie**. Cele cinci marșuri intitulate **Pomp and Circumstance** se constituie într-o mare reușită,

primul dintre acestea rămânând până în zilele noastre, alături de **Variațiunile Enigma**, un punct de referință al creației lui Elgar. În 1924 este numit maestru al muzicii regelui, singura funcție oficială pe care o acceptă în afara orelor de la catedra de muzică din Birmingham (1905 – 1908). După 1920 compune din ce în ce mai puțin, iar visul de a scrie o operă (**The Spanish Lady**) rămâne la stadiul de schiță, alături de proiectul de a realiza o a treia Simfonie pentru BBC. Poate prea adesea lăsat uitării de către repertoriul actual, Elgar a reprezentat o piatră de temelie în tranziția Școlii moderne de compoziție engleze, înlesnind drumul mai tinerilor Tippett sau Walton. Hotărârea sa de a rămâne însă devotat epocii romantice a venit din trăsăturile caracteristice temperamentului său creator, funcționând, după cum el însuși argumenta, după legile naturii: *copacii cântă muzica mea sau... eu pe-a lor?*

Deși ca temperament un compozitor al secolului XX, **Ralph Vaughan Williams** (1872 – 1958) găsește o mare parte a inspirației în muzica elisabetană și jacobină, fiind un fervent culegător de folclor și analist al imnicii engleze – dovadă cele aproape 800 de melodii de această factură pe care le selectează sau creează. Destinul compozitorului, profesorului, scriitorului, dirijorului, organistului sau editorului Williams este cucerit în pași mărunți, de la statutul de „tânăr nebun” din timpul studiilor (Royal College of Music, Cambridge și un scurt stagiu la Paris cu Maurice Ravel) pentru a ajunge unul dintre compozitorii cei mai legați de tradiție dintre reprezentanții vieții muzicale engleze. Regăsim în creația sa un interes permanent canalizat către figuri celebre de suverani – cinci **Portrete Tudor** (1935), trei **Cântece elisabetane**, muzică de film la **Anglia reginei Elisabetha** – sau către opera shakespeariană – opera **Sir John îndrăgostit**, cantata **În pădurea Windsor**, trei **Cântece shakespeariene**, muzică de teatru pentru **Nevestele vesele din Windsor**, **Henry al IV-lea**, **Richard al III-lea** sau **Henry al V-lea**. Fantezia (gen tipic elisabetan) combină în concepția lui Williams elementele presupuse ale tehnicii renascentiste cu ansamblul orchestral de secol XX – **Fantezia pe Greensleeves** (un cunoscut refren al vremii citat și de John Dowland), **Fantezia pe colinde de Crăciun** și, mai ales, **Fantezia pe o temă de Thallis**, dovedind un echilibru desăvârșit între umbra trecutului și stăruința prezentului.

Interesul față de inspirația elisabetană nu este însă unilaterală. Williams compune și nouă simfonii (dintre care amintim **A Sea Symphony** – simfonia nr. 1, cu cor, pe texte de Whitman –, **A London Symphony** – simfonia nr. 2 –, **A Pastoral Symphony** – simfonia nr. 3 – sau **Sinfonia Antartica** – simfonia nr. 7, 1949 – 1952), opere (**Hugh the Dover**, **The Poisoned Kiss**, **Riders to the Sea** sau **Pilgrim's Progress**), balete (**Job, a masque for dancing**, **Old King Cole**), concerte sau diverse partituri destinate repertoriului cameral sau celui de film. În ceea ce-l privește pe R.V. Williams, muzica sa poartă pecetea istoriei din spatele timpului, determinându-l pe ascultător, așa cum nota muzicologul Fuller Maitland, *să nu fie niciodată sigur dacă ascultă ceva foarte vechi sau foarte nou*.

Succint, Sir **William Walton** (1902 – 1983) poate fi caracterizat drept un compozitor englez influențat în creația sa de lucrările lui Stravinski, Sibelius sau de elemente din muzica de jazz, realizând compoziții atât pentru orchestră sau cor, cât și pentru instrumente soliste, film sau diverse ceremonii. Mergând însă către profunzime, descoperim un personaj cameleonic, care își inventează pentru fiecare lucrare altă față, obținând cu ușurință notorietatea. Neglijându-și de multe ori studiile în favoarea muzicii, încă de la prima sa lucrare – **Façade** (1922) –, Walton uimește publicul. După ce este expulzat de la Oxford pentru neîmplinirea datoriilor de student, Walton ajunge să locuiască la Londra împreună cu familia Sitwell – prin intermediul căreia va deveni prieten cu întreaga protipendadă muzicală a orașului. Edith Sitwell creează poeme abstracte, servind astfel un punct de plecare pentru realizarea lucrării **Façade**, un „entertainment" pentru recitator și șapte instrumente. Deși poeziile sunt abstracte, muzica lui Walton preia modelul postromantic, individualizându-se în lungi melodii cu o textură transparentă și orchestrație strălucitoare, cu elemente de jazz – critica desemnându-l drept „un modernist de avangardă". Odată cu uvertura de concert **Portsmouth Point** (1925), Walton tinde să fie acceptat pe deplin drept un exponent al muzicii britanice, adevărata confirmare venind însă cu **Concertul pentru violă** (1929), partitură de notorietate pentru repertoriul destinat acestui instrument. Deși diverse ca factură, pe măsură ce Walton prezenta publicului noi lucrări, acestea erau foarte bine primite.

Oratoriul pentru bariton, cor și orchestră, **Belshazzar's Feast**, sau **Simfonia nr. 1**, combinând elemente preluate din muzica lui Beethoven și Sibelius, au provocat adevărate triumfuri, rămânând și actualmente prezente în repertoriul permanent al stagiunilor britanice. Cu o astfel de imagine, Walton a provocat un adevărat eveniment monden londonez în momentul în care și-a lansat la Covent Garden opera **Troilus și Cressida**. Revenind la muzica destinată orchestrei, realizează **Concertul pentru violoncel și orchestră**, **Simfonia nr. 2**, **Variațiunile pe o temă de Hindemith**, dar și lucrări comandate de diverse filarmonici: **Capriccio burlesco** (1968 – cerut de Filarmonica din New York) sau **Improvizații pe un Impromptu de Benjamin Britten** (1969 – la comanda San Francisco Symphony). Deși lucrările sale nu sunt foarte numeroase, Walton s-a bucurat de recunoaștere, tehnica sa imaginativă, combinarea de elemente diverse, expresivitatea remarcabilă, cât și mobilitatea ritmică înscriindu-l printre cei mai interesanți compozitori ai Angliei secolului XX.

Liric și sofisticat, Sir **Michael Tippett** (1905 – 1998) păstrează echilibrul între cele două fețe ale muzicii moderne: provincialismul și cosmopolitismul. Pe parcursul studiilor sale la Royal College of Music din Londra, Fettes și Stamford School, Tippett intră sub imperiul tehnicilor polifonice și contrapunctice, considerându-se pe tot parcursul vieții un discipol total al lui Palestrina, Bach, Händel și Beethoven. Prima sa perioadă de creație dovedește pe deplin acest interes, lucrări precum primele cvartete, **Concertul pentru dublă orchestră de coarde** (1938 – 1939) sau oratoriul **A Child of Our Time** (1939 – 1941, pe libret propriu realizat la sfatul lui T.S. Eliot), combinând elementele de sintaxă romantică cu structuri polifonice și migăloase trasee contrapunctice. Un pacifist convins, Tippett revine mereu la teme simbol care îi reprezintă propriile convingeri – compasiunea față de cei oprimați, protestul față de persecuție și violență, dorința de bine și armonie, toate acestea având influență și asupra propriului destin. La refuzul său de a satisface stagiul militar, suferă trei luni de închisoare, pe care Tippett le va considera un test de întărire a spiritului și credinței. Odată cu anii '50, limbajul său se îndreaptă către texturi complexe și o accentuare a elementului melodic, înflăcărat fiind de necesitatea unei redescoperiri a sinelui

materializat în muzică prin revigorarea valorilor clasice în tonalități strălucitoare și un lirism luminos (opera **The Midsummer Marriage**), elemente de neoclasicism (**Simfonia a II-a**) și, în mod excepțional, **Fantezia concertantă pe o temă de Corelli**, care reface legătura cu tradiția muzicii engleze reprezentate de predecesorii săi, Vaughan Williams, Elgar sau Delius.
Decada anilor '60 aduce o abruptă scindare cu trecutul (opera **King Priam**, **Concertul pentru orchestră** 1962 – 1963, **Sonata a doua pentru pian**), Tippett adoptând un stil mult mai reținut, renunțând la contrapunct în favoarea elementelor armonice și provocând o simplificare a texturii. Odată cu cea de-a treia operă (**The Knot Garden**), compozitorul englez realizează o sinteză a tuturor stilurilor și procedeelor utilizate până atunci. Pentru **Simfonia a III-a** (1970) sau **Sonata a II-a pentru pian** (1972) limbajul său va evolua între o polifonie medievală, tehnică madrigalescă, elemente de folclor celtic și inovații preluate din muzica de jazz, adoptând și citatul (cum ar fi elemente din muzica lui Beethoven sau Mussorgski). Mijloacele de experimentare a posibilităților instrumentelor, combinate cu inspirația ritmică extrasă din muzici exotice (muzica din Bali), îl conduc către o abstractizare a discursului, devenit pur instrumental – **Simfonia a IV-a** (1977), **Cvartetul nr. 4** (1978) sau **Triplul concert pentru vioară, violă și violoncel** (1980). **The Mask of Time** pentru soliști, coruri și orchestră, după Milton și Shelley, reprezintă, după părerea sa, o încununare a muncii de o viață, desemnând îndepărtarea de la sintaxa tonală către un atonalism diatonic, răspuns personal de îndepărtare și lepădare față de depresia și tristețea înconjurătorului, ușor de suprapus independenței caracteritice atonalismului. Muzica lui Tippett este personală și călătorește în paralel cu propriile trăiri din care a izvorât, determinându-i pe critici să constate că *deranjează cu gentilețe simțurile, dar fără a le ultragia* sau, mai mult, că puritatea și integritatea stilului său este mai profundă decât pare la suprafață.

Alături de Elgar, Vaughan Williams, Sir Walton sau Sir Tippett, tabloul muzicii engleze de secol XX nu ar fi complet fără prezența lui **Benjamin Britten** (1913 – 1976). Personalitate controversată, compozitorul își construiește propriul limbaj, caracterizat drept un

dialect eclectic, dovedind atât admirație față de înaintași – muzica epocii virginaliste sau creația lui Henry Purcell –, cât și pentru tradiția romantică germano-austriacă prin prezența lui Mahler sau Strauss. Fără să adopte cu fermitate niciuna dintre traiectoriile investigate, Britten va scrie o muzică tradițională, revigorând formele clasice și dovedind inventivitate în ceea ce privește prelucrarea elementelor tematice, a ritmurilor, culorilor orchestrale și, în special, un deosebit talent în a acorda cuvântului poetic un loc desăvârșit în relația cu melodia. De aici și colaborarea de o viață cu genurile dedicate vocii, în diferite combinații, ciclurile de lieduri (**Les Illuminations**, ciclu de cântece pentru voce și orchestră – 1939, **Songs and Proverbs of William Blake**, dedicate celebrului cântăreț Dietrich Fischer-Dieskau), diversele lucrări ce solicită participarea vocală (**A Ceremony of Carols**, **Serenada op. 31** dedicată lui Peter Pears, **Serenada** pentru tenor solo, corn și orchestră de coarde, **Spring Symphony** pentru soprană, tenor, cor mixt, cor de băieți și orchestră, **A War Requiem**). În special operele sale îi vor asigura un loc de seamă în tradiția muzicală britanică și universală. Genul dramatic reprezintă un punct simbol în cariera sa componistică. După o primă încercare – opera **Paul Bunyan op. 17** (partitură pe care o retrage ulterior), Britten, revenit în Anglia după un autoexil în America, triumfă cu **Peter Grimes** (1944), operă ce îi consacră definitiv poziția în contextul muzical al vremii. Interesat de acest ecou, Britten compune câteva opere de cameră, un gen rafinat și mult mai intimist, cu prerogative interpretative mai dificil de împlinit – **Violul Lucreției** (1946), **Albert Herring** (1947), **Înblânzirea scorpiei** (1954) –, cât și o serie de opere engleze care merită amintite pentru succesul repurtat – **Billy Budd**, **The Turn of the Screw**. În 1946 înființează *English Opera Group* (un proiect în care Britten este dirijor, compozitor și director artistic), dorindu-și astfel să poată pune în scenă atât propriile lucrări, cât și partituri ale tinerilor săi colegi. Deși un bun pianist, Britten acordă o atenție secundară acestui instrument în creația sa, singurele exemple fiind **Concertul pentru pian** sau **Diversions** pentru pian și orchestră (lucrare dedicată lui Paul Wittgenstein). Deși redusă cantitativ, muzica dedicată repertoriului cameral (trei cvartete de coarde, **Sonata în do** pentru violoncel

și pian op. 65, două **Suite** op. 72 și 80 pentru violoncel, dedicate lui Rostropovici, care a fost ajutat de el să părăsească Uniunea Sovietică) dovedește reale calități. După baletul **The Pince of the Pagodas** (reflectând întâlnirea civilizației japoneze cu muzica balineză pentru gamelan), Britten revine la genul teatrului liric (opera **Visul unei nopți de vară**, pe texte prelucrate împreună cu Peter Pears după Shakespeare), ca apoi să compună o serie de parabole cu tentă operistică inspirate din subiecte biblice (**Curlew River**, **The Burning Fiery Furnace**, **The Prodigal Son**). **A War Requiem** („Recviemul de război") se distinge de celelalte realizări ale lui Britten, fiind una dintre cele mai sensibile, impresionante și elocvente evocări ale ritualului funebru destinat celor trecuți în neființă. Un impact considerabil vine din suprapunerea de către Britten, pe cadrul fix reprezentat de *Missa Pro Defunctis* (Requiem Aeternam, Dies Irae, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Libera Me), a unor poeme în limba engleză (aparținând lui Wilfred Owens, ucis în Primul Război Mondial), dezvăluind sentimentele și protestele disperate ale conștiinței autorului împotriva oricărei tentative de ultragiere aduse ființei umane.
Britten dovedește în întreaga sa creație o neobișnuită ușurință în a recrea atmosfera, acordând textului o perfectă articulare în relația cu melodia și profilul dramatic al discursului. Versatilitatea sa îl protejează de căderea în banal, pericol pentru un compozitor care nu adoptă un stil de avangardă, conferind muzicii elemente de identificare specifice secolului XX. Fidel formelor clasice și normelor tradiționale, talentul său modelează mesajul muzical oferindu-i prospețime, distincție, excepțională orchestrație, simț dramatic și noblețe, anumite momente de pedanterie sau prețiozitate putând trece astfel neobservate în favoarea viziunilor originale și contribuțiilor la redresarea valorică a culturii muzicale britanice.

Muzica modernă spaniolă și portugheză

În drumul reafirmării Școlii componistice spaniole, **Felipe Pedrell** (1841 – 1922) este cel care regăsește resursele de valoare impunerii pe plan internațional, în secolul XX. Absolvent al Conservatorului din Madrid, a scris opere (**le Dernier des Abencérages**, **Quasimodo**)

și poeme cântate (**Cântecul muntelui**, **Invocație către noapte**). Preocupat de soarta muzicii spaniole, lansează eseul **Pentru muzica noastră**, în care reamintește muzicienilor de ilustra tradiție polifonică a Spaniei și bogăția cântecelor populare. El s-a dedicat activității de folclorist și cercetător, contribuind la redescoperirea lui Tomas Luis da Vittoria, ale cărui opere complete le-a editat. La Conservatorul din Madrid, Pedrell a fost profesorul lui Albéniz, Granados, Viñes și de Falla. **Cancionero popular español** este sinteza tuturor cercetărilor sale de erudit. Considerat șef al Școlii moderne spaniole, Pedrell a reușit să o integreze cu adevărat în mișcarea muzicală europeană.

Isaac Albéniz (1860 – 1909) se impune ca virtuoz și improvizator. În 1880 îl cunoaște pe Liszt, apoi susține concerte în America de Sud, Cuba și Spania, unde compune câteva zarzuele. Dar, primele sale creații, puternic influențate de Schumann, Mendelssohn și Liszt, pălesc în fața **Suitei spaniole**, lucrare cu care fondează Școala componistică spaniolă bazată pe ritmuri și teme folclorice. Albéniz face cunoștință la Paris cu discipolii lui César Franck, cu Dukas, Debussy și Fauré, devenind profesor de pian la *Schola Cantorum*. Cariera componistică se continuă cu **La Vega** și **Cântecele Spaniei**. Capodopera sa rămâne **Iberia**, lucrare pentru pian scrisă între 1905 și 1908, consacrându-l în marele repertoriu instrumental internațional ca un autentic pionier al renașterii muzicii spaniole la începutul secolului XX. Teoriile lui Pedrell (volumul *Pour notre musique*, 1891), după care muzica unei națiuni trebuie să se bazeze pe elemente populare, au găsit în Albéniz cea mai potrivită concretizare. Catalanul Albéniz a fost mai preocupat, muzical, de Andaluzia maură, lăsând revelația geniului muzical al provinciei sale natale, Catalonia, andaluzului Manuel de Falla.

Don Enrique Granados y Campiña (1867 – dispărut pe mare, 1916) se impune ca o personalitate de mare autoritate în creația spaniolă a primelor două decenii. Primează o carieră de pianist, pe care o va urma cu strălucire fie ca solist, fie împreună cu violoniști (Crickboum, Ysaye, Thibaud), cu pianiști (Risler, Saint-Saëns) sau cu formații camerale (cvartetul Crickboum). Debutează cu opera **Maria del**

Carmen. A început să se ocupe serios de compoziție, de performanța pianistică și de activitatea pedagogică la Conservatorul din Barcelona, al cărui fondator a fost. Piesele pentru pian, **12 Danzas españolas**, **Escenas romanticas** și **Goyescas** i-au asigurat celebritatea. Mai târziu, avea să adapteze muzica de la **Goyescas** într-o operă cu același titlu. Spania pe care o evocă este cea galantă și ironică a secolului al XVIII-lea, nu cea „maură" din **Iberia** lui Albéniz. În **Tonadillas** pentru voce și pian și în **Goyescas** a păstrat spiritul tematicii și ritmurilor populare, tinzând spre o expresie cu rezonanțe universale, ceea ce i-a asigurat accesul în repertoriul de concerte de pretutindeni.

Firește, **Manuel de Falla** (1876 – 1946) este cel mai proeminent nume al muzicii spaniole din prima jumătate a secolului. Participarea la un concurs organizat de Academia de Arte Frumoase, scriind în acest scop **Vita breve**, operă de factură veristă, îl lansează în viața muzicală. Ajuns la Paris, leagă relații cu Dukas, Debussy, Ravel, Albéniz și Viñes. Acesta din urmă i-a cântat cele patru **Piese spaniole** la Societatea Națională și i-a sugerat ideea pentru capodopera sa concertantă **Nopți în grădinile Spaniei**. Stabilit la Madrid, scrie **Amorul vrăjitor**, apoi **Tricornul**, destinat Baletelor Ruse. Vor urma: opera **Păpușile meșterului Pedro** și **Concertul pentru clavecin**, scris pentru Wanda Landowska. În 1927 începe opera **Atlantida**, creație vastă pe care o va lăsa neterminată. Cele **patru Homenages** pentru Arbos, Dukas, Debussy și Pedrell reprezintă ultima lucrare scrisă înainte de plecarea în Argentina, unde este invitat să dirijeze mai multe concerte. Succesiunea ipostazelor de stil, după Verismul care îi inspirase **Viața scurtă**, reflectă preocupările înfăptuirii renașterii muzicale spaniole, dar și revelația universului armonic al lui Debussy. Maturitatea l-a condus pe de Falla către un stil original, mai clasic decât cel al predecesorilor, prin expresia cântecului gitano-andaluz din **Amorul vrăjitor** și **Tricornul**. **Păpușile meșterului Pedro** și **Concertul pentru clavecin** sunt rezultatul efortului de a atinge o simplitate maximă printr-o asimilare paralelă a muzicilor vechi și a tehnicii lui Stravinski.

De Falla reușește prin **Atlantida** să realizeze concepția finală asupra muzicii, simplificată la extrem, în cel mai arhaic sistem modal. Partitura, terminată de Ernesto Halffter, conferă demersului artistic al lui de Falla o concluzie a drumului unei permanente evoluții spre idealul său estetic.

Joaquín Turina (1882 – 1949) este puternic marcat, la Paris, de muzica lui Debussy și Ravel. Compozitor, pianist, profesor, critic muzical, artistul rămâne în umbra contemporanilor săi. Întreaga producție a lui Turina se inspiră din cântecele populare și din ritmurile spaniole, în mod special din cele andaluze.

Halfter este o întreagă familie de muzicieni spanioli. Cel mai cunoscut, **Ernesto** (n. 1905) a fost elevul lui de Falla. A fost influențat și de Stravinski, Ravel și „Grupul celor șase" (**Rapsodia portuguesa**). La cererea moștenitorilor lui de Falla, din 1954 până în 1960 a lucrat la terminarea cantatei scenice **Atlantida**. Această activitate a fost, de altfel, elementul de la care au pornit lucrări precum **Canticum in memoriam P.P. Johannem XXIII**, **Gozos de nuestra Señora**.

Joaquín Rodrigo (1902 – 1999), pasionat de muzică, dar afectat încă din copilărie de orbire, și-a realizat studiile în orașul natal, Valencia, continuându-le apoi în Germania, unde a scris primele compoziții. Elev la Paris al lui Paul Dukas la École Normale, a fost aici foarte apropiat de pianistul Ricardo Viñes și de Falla, ale căror sfaturi l-au influențat profund. Prima sa lucrare importantă, **Concerto d'Aranjuez** (1939), a fost primită pretutindeni cu un entuziasm care se menține și în zilele noastre și a exercitat o influență determinantă asupra evoluției chitarei în secolul XX. Limbajul lui Rodrigo nu încearcă să evadeze dintr-o claritate folclorizantă care, datorită inspirației melodice generoase, îi aduce o audiență foarte largă. Melodiile lui, paginile orchestrale și de inspirație religioasă aparțin aceleiași estetici de un farmec incontestabil. Îi mai aparțin un **Concert andaluz** pentru patru chitare, **Concerto en modo galante**, **Concerto serenada** pentru harpă și orchestră și **Fantezia para un gentilomo**, dedicată unui mare muzician spaniol din sec. 17, Gaspar Sanz, pe care Rodrigo l-a considerat un model pentru el. O muzică sensibilă și colorată, destinată chitarei acompaniate de orchestră,

caracterizează aceste lucrări, compozitorul unind sensul poetic și cel nostalgic sub aura cavalerismului spaniol legendar. Rodrigo mărturisește cu evidență legătura sa cu o istorie spirituală, în care muzica și-a avut întotdeauna locul, pentru a face cuvintele să fie mai adevărate prin imaginea auzită. Într-un fel, poate și datorită vieții sale neobișnuite, Rodrigo demonstrează cât adevăr există în ideea de a vedea ascultând.

Muzica vocală spaniolă, instrumentală și de orchestră are un reprezentant important, încă puțin cunoscut, în **Xavier Montsalvadge** (n. 1912), compozitor și critic format la Conservatorul din Barcelona, al cărui debut cu **Suita burlesca** a fost distins în mod simbolic cu „Premiul Pedrell". Realizează în 1937 baletul **El ángel de la guarda**, urmat de alte creații de gen comandate de Compania Goubé-Alexander din Monte-Carlo, inclusiv **La muerte enamorada**, **Manfred**, **La Venus de Elna**. Asemeni altor compozitori spanioli, preia modele stilistice venite de la Stravinski sau de la francezi din „Grupul celor șase", mai ales Milhaud. Pentru Montsalvadge au fost importante ritmurile și melosul cubanez care se îmbină cu cel din Catalonia, reformulat de mulți emigranți reîntorși în Spania după război. Acest stil hibrid „hispano-african-american" poate fi regăsit în **Album de habaneras** (1948), **Cuarteto indiano** (1952), **Cinco Cancion negras**, **Poema concertante** pentru vioară, **Concerto breve** pentru pian. Se mai adaugă în creația sa opera basm **Motanul încălțat**, **Viatge a la luna**, povestire cu acompaniament orchestral, **Cinco invocaciones al Crucificado**, **Simfonia de Requiem**. În 1985, compozitorul a instituit, pentru stimularea creației iberice a tinerei generații de creatori și interpreți, „Premiul Montsalvadge".

Federico Mompou (1893 – 1997) ocupă un loc particular în muzica spaniolă mai recentă. Pentru pian, **Cântecele magice**, **Impresii din copilărie**, **Scene de copii** reprezintă o personalitate poetică remarcabilă prin lirismul discret al expresiei, din care nu lipsește un aer debussyst. Înclinat spre improvizație și un oarecare „primitivism", a abordat repertoriul vocal-cameral și coral în totală fidelitate față de tradiția iberică.

*

Muzica portugheză modernă se caracterizează în ansamblu printr-o profundă reacție în favoarea conservatorismului național. Compozitorii portughezi, bazându-se pe resursele patrimoniului folcloric, păstrează cu precădere maniera postromantică cu unele conotații neoclasice. Este orientarea ce caracterizează creația lui Luis de Freitas Branco, interesat și de impresionism, a cărui activitate și influență pedagogică a fost considerabilă. Pe aceeași linie se situează și contemporanul său Jorge Croner Vasconcellos. O altă grupare de compozitori este mai cu insistență orientată spre atitudinea naționalistă, avându-l drept promotor pe José Vianna da Motta. Față de aceste generații, cei mai tineri tind să asimileze modelele avangardei internaționale, care, chiar fără a oferi capodopere componistice portugheze, a avut un oarecare ecou în componistica lui Federico de Freitas, Fernando Lopes Graça și Ruy Coelho, cel din urmă fiind considerat fondatorul operei naționale moderne. Printre afirmările mai recente mai poate fi menționat José Manuel Braga Santos, care s-a format, în creație și interpretare dirijorală, sub îndrumarea lui Hermann Scherchen.

Muzica modernă elvețiană și greacă

Pentru Elveția, criteriul unei școli componistice reprezentative este greu de formulat între orientările principale ale culturii respective, ce o cumulează pe cea germană și pe cea franceză. Primele semne ale unei organizări autonome pot fi observate odată cu înființarea Asociației Muzicienilor Elvețieni, în 1900, în care se reunesc nume de mai semnificativă importanță componistică, necunoscute însă în Europa: Friedrich Hegar, Gustave Doret, Hermann Suterm, Fritz Brun, mai ales Othmar Schoeck și Emile Jacques-Dalcroze (inițiatorul unei teorii a practicii corporale în evoluția mișcărilor ritmice). Elveția își datorează renumele european celor trei muzicieni care au activat, după deceniul al treilea al secolului, mai ales dincolo de hotarele ei. Ne referim la Arthur Honegger, relaționat cu muzica franceză, Ernest Bloch, relaționat cu muzica nord-americană, și Frank Martin, relaționat cu muzica olandeză. Valoarea acestor compozitori devine reprezentativă pentru zona principală a activității lor de maturitate. Li se adaugă o importantă personalitate

teoretică și interpretativă – Ernest Ansermet. Contribuțiile sale la definirea unei noi gândiri muzicale – fenomenologia – sunt importante, la fel cum primele audiții de muzică europeană contemporană, majoritatea realizate la pupitrul orchestrei *Suisse romande*, au rămas momente de referință pentru epoca sa. Mai pot fi amintite și alte personalități care, într-o anumită măsură, s-au manifestat la intersecția culturilor central-europene, precum Henri Gagnebin, Willy Burkhard, Andre Marescotti și, dintr-o generație ce depășește prima jumătate a secolului XX, Pierre Wissner, Rolf Liebermann, Jacques Guionnet. În muzica acestor compozitori regăsim interesul pentru noutățile de limbaj modern, alternate cu fidelitatea față de tradiția clasico-romantică, în funcție de condițiile afirmării lor în contact cu alți muzicieni, din alte țări, cu care au fost contemporani.

*

Afirmarea unei muzici naționale în Grecia a fost impulsionată, în secolul al XIX-lea, de către Nikolos Mantzaros și S. Samaras. După primele manifestări componistice, ce nu s-au impus dincolo de hotare, a urmat o nouă generație care asigură tranziția spre muzica modernă – Dionysios Lavrangas, Georges Lambelet și Smyrniote Manolis Kalomiris. Acesta din urmă a devenit deja un muzician acceptat drept compozitorul care a fondat Școala muzicală greacă modernă. De-a lungul secolului XX, se constată în muzica greacă evoluții care reflectă zona în care s-a desăvârșit formația artistică a personalităților respective. În zona franceză, influența este vizibilă la Th. Spathis, D. Levidis, Varvoglis și, mai ales, Yannis Xenakis, ale cărui conexiuni cu Grecia sunt totuși parțiale. Dinspre zona germană de influență, se remarcă Loris Margaritis, A. Evangelatos și J. Constantinidis. Unii muzicieni au ajuns mai cunoscuți peste hotare, precum Mikis Theodorakis la Paris și Nikos Skalkottas în Austria, ca elev al lui Schönberg și creator de o uimitoare prolificitate. Se poate afirma că viața muzicală grecească s-a intensificat după al Doilea Război Mondial prin redescoperirea reperelor de turism cultural oferite contemporaneității prin valorile antice și, totodată, de personalități interpretative internaționale, printre care numele cel mai răsunător este cel al Mariei Callas.

Muzica modernă cehă

Destinul muzicii cehe de secol XX se decide prin **Leoš Janáček** (1854 – 1928), artist atras din tinerețe de muzică. După o serioasă pregătire, a pus bazele unei orchestre de amatori pentru care a compus **Suita pentru coarde** și **Idilă**, după modelul serenadelor lui Dvorák. În 1887 a scris prima operă, **Šárka**, în paralel cu culegeri folclorice și, împreună cu Martin Zeman, a studiat, a notat și a colecționat nu numai formulele melodice și ritmice, ci și modul de interpretare a acestor cântece morave, după care a scris **Dansuri din țara leșilor**, lucrări încă înrudite cu celebrele **Dansuri slave** de Dvorák. Originalitatea scriiturii lui Janáček strălucește în coruri bărbătești în care compozitorul ajunge să respecte natura limbajului vorbit și să redea „vibrația afectivă" a celor care vorbesc ceha în dialect, limbă în care accentul tonic este deplasat pe antepenultima silabă. Janáček a extins această restituire a sentimentului personajelor puse în scenă, de la cor la cantată, în **Carnetele unui dispărut** și, apoi, mai ales la drama lirică. El se preocupă și de evenimentele sociale (**Sonata pentru pian „1. X. 1905"**) sau patriotice care îl înconjoară. În 1903 a scris cea de-a treia operă a sa, **Jenůfa**, care va face ulterior o carieră de succes. În ultimii 10 ani ai vieții au fost create o serie de capodopere a căror originalitate încă uimește: **Contele** pentru violoncel și pian, **Sonata pentru vioară**, tripticul simfonic **Taras Bulba**, **Aventurile lui Pan Brouček**, o operă aparent comică, **Balada Blaník.** Urmează patru mari opere – **Kát'a Kabanová**, **Vulpea cea șireată**, **Cazul Makropulos** și **Amintiri din casa morților**. De asemenea, Janáček, septuagenar, a scris primul lui cvartet de coarde, după **Sonata Kreutzer** de Tolstoi, și alte lucrări camerale comparabile cu partituri stravinskiene sau bartókiene contemporane creației lui. Apoteoza lui Janáček a fost atinsă în ultimele trei capodopere: **Sinfonietta**, **Misa glagolitică** și, ultima lucrare, **Cvartetul al II-lea „Scrisori intime"**, veritabilă scrisoare de dragoste a unui bătrân de peste 70 de ani. Creația lui Janáček nu este un caz izolat în contextul muzicii cehe. A avut meritul de a atinge expresia cea mai autentică, în care muzica devine un limbaj direct, o imagine a vieții, a sentimentelor trăite, care ar putea fi caracterizate drept un realism pe măsura exigențelor sale.

Admirator al muzicii franceze, **Bohuslav Martinu** (1890 – 1959) a părăsit Cehia pentru a pleca spre Paris, dornic de a se pregăti pentru compoziție cu Albert Roussel. Dintre numeroșii discipoli, Martinu avea să-l onoreze cel mai mult prin realizările sale. A activat la Paris aproape două decenii, frecventând grupul de muzicieni din Europa Centrală, până la plecarea în Statele Unite, la izbucnirea războiului. Sprijinul lui Serge Koussevitski i-a permis obținerea unei catedre la Universitatea din Princeton și comanda primei sale Simfonii, căreia aveau să îi urmeze alte patru. Martinu nu avea să-și mai revadă niciodată patria. După ce a plecat din Statele Unite în 1953, și-a împărțit ultimii ani între Roma, Nisa și Basel. După Villa-Lobos și Milhaud, Martinu este, se pare, unul dintre cei mai fecunzi muzicieni ai secolului XX, cu 384 de opusuri aparținând celor trei perioade: între 1924 și 1938 compozitorul își clarifică limbajul propriu, dominat de ritm – opera **Julietta** este punctul culminant al creației de până atunci; între 1938 și 1950 atinge apogeul creației cu **Concertul pentru două orchestre de coarde, pian și timpane** și primele cinci simfonii, piese concertante, sonatele, cvartetele; perioada a treia se orientează către un gen de neoimpresionism romantic, ilustrat prin lucrări cu program, rapsodice și întoarcerea la operă – **Din ce trăiesc oamenii**, după Lev Tolstoi, **Căsătoria**, după Gogol, **Mirandolina**, după Goldoni, **Pasiunea greacă** după Kazantzakis. Se adaugă noi partituri orchestrale: **Simfonia a VI-a**, **Frescele lui Piero della Francesca**. Martinu rămâne fidel folclorului ceh, fără a-l cita, morav din punct de vedere etnic, ceea ce explică anumite afinități cu Leoš Janáček în inflexiunile melodice și ritmice. Alte surse sunt Debussy și muzica franceză, pe de o parte, și madrigalul din epoca elisabetană, pe de altă parte. „Ceea ce frapează la Martinu este forța motrică", avea să-l caracterizeze Ernest Ansermet, căci, urmându-l pe Gustav Mahler, Martinu a adoptat conceptul de tonalitate evolutivă. Opunându-se postromanticilor legați de dezvoltări grandioase, el a cultivat poezia profundă a lucrurilor simple, indiferent că era vorba de muzica de cameră, simfonie sau operă. În ansamblu, un muzician care nu a trăit pe pământ ceh, dar profund devotat spiritului poporului său.

Alois Haba (1893 – 1973), morav de origine, german prin studiile desfășurate la Viena și Berlin, se interesează de originile actului muzical, cercetând muzicile extraeuropene și structura cromatică a cântecului primitiv. S-a arătat atras de sferturile de ton și, în general, de microintervale, scriind despre **Bazele armonice ale sistemului prin sferturi de ton** (Praga, 1922), despre compoziția ultracromatică utilizând sferturile, cincimile, șesimile și doisprezecimile de ton (**Neue Harmonielehre**). Haba a inițiat construirea, în sistemul sferturilor de ton, a trei tipuri de piane. Astfel, Haba a deschis drumul unor muzicieni care încearcă să descopere secretele muzicilor nescrise și să regăsească atematismul natural și suplețea ritmică, bazată pe microarmonie. Între 1945 și 1961 s-a aflat în fruntea „Departamentului compoziție în sferturi și șesimi de ton" al Academiei de Muzică din Praga. A scris o operă, **Marka**, dar creația lui este în mod special instrumentală, având ca punct de rezistență 16 cvartete de coarde cu utilizarea sistemului de microintervale. Prin contribuțiile sale, el situează muzica modernă cehă la nivelul căutărilor avangardiste ale epocii.

Muzica modernă poloneză

Karol Szymanowski (1882 – 1937) este pentru Școala poloneză modernă creatorul care realizează traseul de pătrundere în muzica modernă, păstrând ecouri postromantice, dar inovând totodată în direcția expresiei și limbajului. La Varșovia, în 1901, interesat de lucrările lui Wagner și Strauss, a pus bazele grupului „Tânăra Polonie" împreună cu alți muzicieni ai generației sale, precum Szeluto, Karlowicz, Rozycki și Fitelberg, pentru a căuta noi căi și a umple vidul creat în muzica poloneză după moartea lui Chopin. Studiind aspectele muzicii europene moderne, producțiile grupului au fost primite nefavorabil de criticii conservatori. Szymanowski parcurge sugestiile venind de la Reger, Strauss, Skriabin, Debussy sau Stravinski până la afirmarea unui stil personal. În drumul acesta se înscriu **Simfonia I**, **Simfonia a II-a** (1911), **Sonata a II-a pentru pian**. Szymanowski a devenit apărătorul muzicii ca mijloc de expresie, construindu-și lucrările pe teme precise și creând un impresionism foarte personal, în care a abandonat uneori sistemul tonal pentru a

utiliza game orientale, imaginând noi colorite instrumentale. A compus două cicluri de melodii pe versurile poetului persan al secolului al XIV-lea Mohamed Hafiz, **Cântecele dragostei lui Hafiz**, iar trăsături impresioniste se inserează într-o manieră cu totul specială în culegerile pentru vioară și pian intitulate **Mituri** („Fântâna Aretusei", „Narcis", „Driadele și Pan"), în care sunt folosite sferturile de ton. Din 1916 datează ciclul pentru pian **Măști**, a cărui perfecțiune nu este egalată decât de dificultățile lui de interpretare. În **Simfonia a III-a**, numită „Cântecul nopții", creată pornind de la versurile lui Djelal ed Din Roumi, poet mistic persan, el devine din ce în ce mai personal, la fel ca în **Concertul nr. 1 pentru vioară**, de o scriitură orchestrală rafinată. Temele mediteraneene și orientale domină operele sale **Hagith** și **Regele Roger**. După război, a avut revelația Baletelor Ruse, a lui Stravinski și Diaghilev, pentru care a creat baletul **Harnasie**, pe motive populare poloneze. Se pare că lucrarea cea mai emoționantă din întreaga lui creație va rămâne **Stabat Mater**. Creațiile ultimilor ani reprezintă o sinteză a muzicii nordului și sudului Poloniei: **Mazurcile pentru pian**, **Cvartetul de coarde nr. 2**, **Concertul pentru vioară nr. 2**, **Simfonia concertantă**, lucrări în care folclorul ajunge la un clasicism de semnificație universală. Contribuția lui Karol Szymanowski pe planul tehnicii instrumentale, al armoniei, al concepției corale și orchestrale oferă imaginea unui artist original și devotat muzicii poporului său.

Witold Lutoslawski (Varșovia 1913 – 1994) îi succede lui Szymanowski, ca generație, continuându-i modelul pe linia afirmării moderne a muzicii poloneze. De fapt, audierea **Simfoniei a III-a** de Karol Szymanowski a determinat orientarea lui către muzica contemporană. Cele mai reprezentative dintre partiturile sale dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial sunt **Sonata pentru pian**, **Fuga dublă pentru orchestră**, **Variațiunile simfonice**, în care se reflectă un simț înnăscut al formei concise și echilibrate, al rafinamentului armonic și instrumental. Prizonier în cursul campaniei din Polonia, din 1939, a evadat și și-a petrecut anii de ocupație cântând la pian în cafenele, pentru a-și câștiga existența. Este epoca **Variațiunilor pe o temă de Paganini** pentru două piane și a **Simfoniei I**. Se consacră lucrărilor pedagogice, pieselor radiofonice și unor studii asupra folclorului

polonez, perioadă din care datează **Melodiile populare pentru pian**, **Mica suită pentru orchestră**, **Tripticul silezian pentru soprană și orchestră**, **Bucolicele pentru pian**, **Dansurile preludii pentru clarinet și ansamblu mic**, **Concertul pentru orchestră**. Părăsind influența unor modele efemere, Lutoslawski și-a construit un limbaj personal, opus oricărui sistem, etapă caracterizată de **Muzica funebră** pentru orchestră de coarde și ciclul de cinci **Melodii** pe poeme de Kazimiera Illakowicz.
Cofondator al Festivalului „Toamna muzicală varșoviană", Lutoslawski a devenit vicepreședinte al Societății Internaționale de Muzică Contemporană, a susținut cursuri de compoziție și a început o carieră de dirijor, interpretând în special propriile lucrări. Cu **Jocurile venețiene** muzicianul a abordat „aleatorismul controlat", declarând că a optat pentru tehnica aleatorie în scopul restaurării plăcerii de a face muzică, de a obține piese fluide, constant schimbătoare, o îmbogățire ritmică, introducerea unor nuanțe capricioase și o anumită bogăție a interpretării solistice în cadrul unui ansamblu orchestral sau vocal. Urmează o capodoperă, cele **Trei poeme de Henri Michaux** pentru cor, cu 20 de partide reale și ansamblu instrumental, după care urmează titluri importante: **Cartea pentru orchestră** și **Concertul pentru violoncel** dedicat lui Mstislav Rostropovici. Lutoslawski a mai compus un **Dublu concert pentru oboi, harpă și orchestră de cameră**, **Simfonia a III-a** și un **Concert pentru pian**.

Personalitatea sa domină muzica poloneză cu fermitatea și originalitatea unui mare maestru, al cărui comportament se deosebește radical de cel al lui **Krzysztof Penderecki** (n. 1933), mare muzician polonez care a cunoscut succesul și contestările mai mult în patria sa. Succesul afirmării sale timpurii este marcat de premiul oferit din partea Uniunii Compozitorilor Polonezi, încununând primele lui trei lucrări importante: **Psalmii lui David**, **Emanații** și **Strofe**, care conțineau deja viitoarele caracteristici de expresie ale compozitorului. Cu **Miniaturi** pentru vioară și pian, **Anaklasis, pentru 42 de instrumente de coarde și grupuri de percuție** (1959 – 1960), Penderecki se lansează pe plan internațional, la Donaueschingen, lucrări umate

de **Dimensiunile timpului și liniștii**, **Threnos, pentru 52 de instrumente de coarde**, **Fonogrammi, pentru flaut**, **Polimorfie, pentru 48 de instrumente de coarde** și **Fluorescențe, pentru orchestră mare**. În aceste lucrări primează interesul pentru timbrul instrumental și prelungirea sa în vocalitate, în căutarea de noi sonorități prin intermediul unor tehnici neobișnuite ale corzii și arcușului și a unor tehnici bruitiste. Această cale este urmată de **Stabat Mater** și, mai târziu, integrată în **Patimile după Luca**, **Dies Irae**, oratoriu în memoria victimelor de la Auschwitz, și opera **Diavolii din Loudun**. Penderecki, contrar criticilor privitoare la concesiile făcute pentru a obține succesul de public, a continuat să exploateze descoperirile lui sonore, evoluând către neoromantism în **Utrenia** (sau „Misa rusă"), **Punerea în mormânt**, **Învierea**, **Paradise Lost** (*sacra rappresentazione*) și opera **Masca neagră**.
Distins cu Premiul Arthur Honegger în 1979, Penderecki a fost declarat *Doctor Honoris Causa* al Universităților din Rochester și Bordeaux, devenind rector al Școlii Superioare de Muzică din Cracovia. Asumându-și activitatea dirijorală, pentru a promova propriile creații, a optat în perioada maturității spre lucrări spectaculoase, de mare ecou în rândul publicului internațional, ceea ce i-a atras animozitatea muzicienilor conaționali. Printre cele mai de răsunet opere componistice se numără **Recviemul polonez**, integrat luptei pentru libertate conduse de Walessa, și **Cele patru porți ale Ierusalimului**, manifest antirăzboinic dedicat uneia dintre cele mai incendiare zone geo-politice ale lumii. Indiferent de reacțiile pro sau contra, Penderecki constituie una dintre cele mai puternice voci artistice ale Poloniei secolului XX.

Muzica modernă ungară

Béla Bartók (1881 – 1945) se impune ca pianist, studiază compozița îndrumat de Ernó Dohnányi și, la Academia Regală de Muzică din Budapesta, cu János Koessler. Naționalist convins, Bartók se face cunoscut prin poemul simfonic **Kossuth**, apoi cu **Burlesca** pentru pian și orchestră. Împreună cu Kodály, se consacră cercetării tradițiilor populare ungare și încearcă să stabilească legăturile între moștenirea muzicală a Orientului și Occidentului.

Ca profesor la Academia de Muzică din Budapesta (1907), a început să scrie piese didactice care aveau să-l ducă până la **Mikrokosmos**. Utilizează o tehnică pianistică nouă, ilustrată de mobilitatea percutantă a piesei **Allegro barbaro**, iar în muzica vocală, **patru Cântece de leagăn**, bazate pe cânturi foarte vechi, ignoră „tirania sistemelor modurilor majore și minore". În **Castelul lui Barbă Albastră** creează prima operă care folosește efectiv prozodia naturală a limbii ungare, lucrare care a inaugurat o colaborare deosebit de fructuoasă între Bartók și Béla Balázs, eseist ungar ce își extrăgea ideile politice avansate din poveștile și baladele populare.
În 1913, Kodály și Bartók au cules 200 de cântece arabe și kabyle (din Alger) și s-au ocupat de patrimoniul mongol, ungar și finlandez. Intenția lui Bartók era de a recrea muzica populară pe care o descoperea. Astfel, a scris pentru pian **Dans oriental**, **Dansuri populare românești**, **20 Colinde românești**, nouă **Cântece populare românești**, **Improvizații pe cântece țărănești pentru pian**, cele două sonate pentru vioară și pian, **Suita de dansuri** (1923), compusă din două dansuri arabe, unul ungar și unul românesc, ale căror identități ritmice și modale se reunesc în final. La Philadelphia primește un premiu pentru al treilea cvartet și scrie două **Rapsodii pentru vioară și pian**. Un moment important este **Cantata profana**, în care Bartók preia o temă legendară a colindelor românești: cei nouă fii ai unui țăran, transformați în cerbi, își regăsesc libertatea. Cvartetul Kolisch cântă în primă audiție, la Washington, cel de-al cincilea cvartet care, prin perfecțiunea formală, expresionismul tensionat și complexitatea contrapunctului ritmic, se situează pe culmile creației sale camerale. În 1936, îngrijorat de amploarea luată de nazism, Bartók merge în Elveția, la dirijorul Paul Sacher, pentru care a scris două dintre capodoperele sale, **Muzica pentru coarde, percuție și celestă**, **Divertimento pentru coarde**, interpretate în primă audiție de Sacher, cu orchestra din Basel. În paralel cu **Muzica pentru coarde**, Bartók a scris o originală **Sonată pentru două piane și percuție**.
În 1939 Bartók s-a hotărât să aleagă calea exilului luându-și rămas-bun cu ultimul său concert la Budapesta, sub bagheta lui Janos Ferencsik. Se stabilește la New York, ca cercetător la Universitatea Columbia, susține conferințe, câteva concerte împreună cu Szigeti și

cu clarinetistul de jazz Benny Goodman (**Contraste pentru clarinet, vioară și pian**). În 1943, Koussevitski îi comandă o lucrare pentru Orchestra simfonică din Boston, care devine **Concertul pentru orchestră**, cântat în primă audiție în decembrie 1944. De asemenea, Yehudi Menuhin îi solicită o lucrare, Bartók scriind **Sonata pentru vioară solo**. Succesul revine, comenzile sunt din ce în ce mai frecvente. Va reuși aproape să finiseze cel de-al treilea concert pentru pian, va termina schițele partiturii solistice ale unui concert pentru violă, destinat violistului William Primrose. La sfârșitul războiului, Bartók nu a mai avut satisfacția de a revedea Budapesta.

Bartók este primul etnomuzicolog ale cărui cercetări s-au extins asupra întregului bazin mediteraneean oriental. Cercetările sale l-au condus către punerea în evidență a identităților muzicilor diferitelor popoare, al căror limbaj comun s-a străduit să-l descopere, mai departe de ideea de naționalism sau de apartenența lor la anumite civilizații. Impregnat de spiritul acestor muzici populare, Bartók a înțeles „până unde muzica populară este opusul unei arte personalizate și până unde, prin însăși esența lor, toate manifestările ei sunt colective", reușind o sinteză unică între modalism și tonalitate, cromatism și diatonism. Muzicologul Ernö Lendvai a demonstrat în analizele creației compozitorului raporturile între cromatism și diatonism, care pot fi considerate ca dovada unei munci extrem de originale și de personal legate de principiul secțiunii de aur. În ce privește arta populară, cuvintele scrise de Nicolae Iorga în *Neamul românesc*, din 1934, despre Bartók au rămas întru totul valabile:

A cercetat astfel ani de zile, cu pricepere tehnică, ariile țăranului român de peste munți. Dar n-a rămas exclusiv muzicolog, ci și-a dat seama că toate acestea sunt lucruri de mediu și că, precum a spus-o în conferință, ele nu pot fi deslipite, pentru interpretare, din acest mediu care le-a creat. Astfel a ajuns să și iubească pe creatorii acestei arte naive și totuși adânci și a ajuns să vorbească românilor din București altfel decât unor dușmani… . Aceasta este calea cea bună pentru a face ca popoarele să poată trăi unele lângă altele. Și, în momentul când hitlerismul vrea să interzică sașilor, considerați ca o simplă sentinelă a pangermanismului în Răsărit, orice atingere, firește pângăritoare, cu sufletul românesc, ne pare bine să vedem răsărind dintre maghiari un înțelegător activ al nostru, cum este domnul Béla Bartók.

Zoltán Kodály (1882 – 1967) l-a întâlnit pe Béla Bartók la Academia de Muzică din Budapesta, rămânându-i prieten fidel toată viața. Ca și acesta, s-a hotărât să facă anchete etnomuzicologice în zonele rurale din Ungaria, ca urmare a tezei lui de doctorat despre structura „strofică" a cântecelor populare. La Paris a urmat cursurile lui Widor la *Conservatoire National*, descoperind debussysmul (**Meditație pe un motiv de Claude Debussy** pentru pian). Profesor de teorie la Academia de Muzică din Budapesta, a fost și titular al unei clase de compoziție. Întreprinde studii sistematice pentru culegerea și notarea melodiilor populare unguresti simultan cu preocupările de compozitor și pedagog, devenind specialistul de concepție al muzicii ungare contemporane. Distins cu Premiul Kossuth, membru corespondent al tuturor marilor universități din lume, președinte al *International Folk Music Council*, a fost cel mai important reprezentant al umanismului cultural al țării sale timp de mai mult de jumătate de secol. Creația lui se poate împărți în două orientări – partituri de formă clasică, o sinteză a tradiției de la Bach la Debussy, și lucrări înscriindu-se în preocupările lui didactice, în care arta lui Palestrina este reactualizată prin contactul cu melodica și ritmica din cântecul popular ungar. Activitatea creatoare a lui Kodály cuprinde două **Cvartete de coarde**, Sonate pentru violoncel, cu pian sau pentru violoncel solo, **Te Deum**, **Missa brevis**. Muzica simfonică are lucrări de succes, precum **Dansurile din Marosszek**, **Háry János** și **Uvertura de teatru**. Mari dirijori l-au prezentat – Toscanini a dirijat **Dansurile din Galanta**, Mengelberg, **Variațiunile pe o melodie populară ungară**, dedicate orchestrei Concertgebouw din Amsterdam, F. Stock a prezentat la Chicago **Concertul pentru orchestră**, F. Fricsay a interpretat la Lucerna **Simfonia în do**, scrisă în memoria lui Toscanini.
Stilul lui Kodály își datorează unitatea ritmicii ungare, armoniei modale naturale, structurii clasice, procedeelor impresioniste. Creația corală a lui Kodály este foarte amplă, variată, utilizând cântece, balade, povești, melodii populare. Dintre lucrările scenice, se poate aminti originala povestire muzicală, mărturie pentru suflul epic, picaresc sau dramatic de care era capabil. Se adaugă eficiența **Metodei Kodály** în învățământul muzical, originală soluție modernă a studiului muzicii, realizând sinteza între tradiție și configurația artistică a melodiei populare.

László Llajhta (1892 – 1963) este mai puțin cunoscut decât Bartók și Kodály, cu toate că reprezintă, în prima jumătate a secolului XX, al treilea mare nume al muzicii ungare. Studiile le-a realizat la Budapesta și la Paris, la *Schola Cantorum*, în preajma lui Vincent d'Indy, rămânând sub influența muzicii franceze. I-a însoțit uneori pe Bartók și Kodály în cercetările lor folclorice, intrând în departamentul de etnografie al Muzeului Național Ungar din Budapesta, specializându-se în domeniul etnomuzicologiei. Sub anumite aspecte, cariera lui de compozitor se aseamănă cu aceea a contemporanului său ceh, Bohuslav Martinu, echilibrând în creația lui componentele ungare și cele ale culturii latine. A realizat partituri camerale (10 cvartete de coarde) și nouă simfonii, fiind distins cu Premiul Kossuth pentru activitatea susținută în sprijinul folclorului ungar.

György Ligeti, născut în România, la Târnăveni (1923 – 2006), este aliniat gîndirii lui Boulez și Stockhausen, chiar dacă nu s-a afirmat în primul eșalon al compozitorilor contemporani decât mai târziu decât aceștia, în jurul anului 1960, după ce a plecat din Ungaria. Elev al Academiei din Budapesta, a predat armonia, contrapunctul și analiza muzicală, din 1950 până în 1956, după ce realizase un turneu de cercetări folclorice în România (1949 – 1950), care avea să-l determine să valorifice în primele lui compoziții coordonatele culorii sonore și timbrului. De-a lungul acestor ani a compus mult, în general într-un stil neobartókian, dar și sub influența lui Berg: **Șase bagatele pentru cvintet de suflători**, **Cvartetul de coarde nr. 1, „Metamorfoze nocturne"**. Părăsindu-și țara ca urmare a evenimentelor din 1956, Ligeti a lucrat cu Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert și Gottfried Michael König la Studioul de muzică electronică din Köln, realizând **Glissandi**, **Articulații**. S-a impus apoi cu partituri orchestrale, care renunță la electroacustică și serialism – **Apariții**, **Atmosfere** – concepute sub semnul unei micropolifonii determinate de „suprafețe de timbruri" statice, cu întinderi, greutăți, culori și consistențe foarte diverse, totul fiind notat cu o precizie extremă. Compozitorul a continuat cu **Volumina pentru orgă**, **Poemul simfonic pentru 100 de metronoame**, **Aventuri și noi aventuri**, acțiune scenică imaginară, compoziție fonetică pe texte imaginare, nonsemantice. O primă sinteză a celor două tendințe a fost realizată în **Recviem**, unde se reintroduc noțiunile de contrapunct și de intervale.

Concertul pentru violoncel se înscrie în descendența lucrărilor anterioare. După 10 ani urmează opera **Marele macabru** (premiera în 1978), compusă după farsa lui Michel de Ghelderode. Ligeti reușește articularea unor vocabulare uneori eterogene, recurgând ocazional la turnuri neodadaiste, la procedee de montaj și citate, integrându-se într-un continuum acustic. După, sau în același timp cu **Marele macabru**, a scris lucrări de gen miniatural – **Passacaglia ungherese** și **Hungarian Rock** pentru clavecin –, pe care le consideră luări de poziție împotriva curentelor neoromantic și neotonal, la modă în acea perioadă, **Studii ungare I**, **II** și **III** pentru cor a cappella și un **Concert pentru pian**, un **Concert pentru vioară**, (1990), interpretat, dar încă „neterminat". Ideile sale sunt cuprinse și în numeroase studii: **Decizie și automatism în Structura lui Pierre Boulez**, **Dimensiunea armonică în prima cantată de A. Webern**, **Compoziția serială și consecințele acesteia la A. Webern**, **Efecte ale muzicii elctronice asupra creației mele componistice**. Ligeti a fost distins cu Premiul Beethoven al orașului Bonn, medalia de onoare a universității din Helsinki, Premiul Bach al orașului Hamburg, titlul de Membru de onoare al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Muzica românească modernă

Diferențele, de-a lungul secolului, sunt pozitive și considerabile. O singură argumentare devine evidentă, între modestele începuturi, fără bază argumentată ideatic și estetic de către primii noștri muzicieni și intelectuali, și răsăritul luminos al celui care avea să ducă România la altitudinea marilor culturi muzicale occidentale, George Enescu, cu care va începe și la noi epoca modernă, după o lungă și rodnică ascensiune.

La orizontul primelor împliniri ale secolului XX, se ridică strălucirea fără de pereche a astrului **George Enescu** (1881 – 1965), cel căruia arta națională îi datorează în mare măsură racordarea noastră la universalitate. Format în centrele tradiției culturale europene, cu temeinice studii profesionale la *Hochschule für Music* din Viena și *Conservatoire National* din Paris, artistul a beneficiat de întâlniri

majore cu marii compozitori romantici, Johannes Brahms, Gabriel Fauré, cu mari profesori ca Josef Hellmesberger sau Eugène Ysaye. Violonist, pianist, compozitor, afirmat treptat, de-a lungul existenței sale, și în calitate de dirijor și pedagog, George Enescu reprezintă exemplar geniul creator al poporului român, cu vocație universală. Lui îi datorează muzica secolului XX mari realizări, a căror afirmare acoperă domeniul muzicii instrumentale (Suitele și Sonatele pentru pian, Sonatele pentru vioară, pentru violoncel), muzicii de cameră (lied, cvartete, **Octet** sau **Dixtuor**, **Simfonia de cameră**), muzicii simfonice (simfonii de școală, Suite și poeme simfonice, simfonii de maturitate) și de operă (tragedia lirică **Oedipe**).
Primele sale mari opusuri atrag atenția lumii muzicale internaționale, începând cu **Poema română**, superbele **Rapsodii române**, **Octetul**, **Dixtuorul** și **Simfonia I**. Violonistul de talie internațională va fi mereu dublat de compozitorul căutător de minunate întruchipări sonore și marcat de culminații-eveniment, cum ar fi **Simfonia a III-a**, **Sonata „în caracter muzical românesc" pentru vioară și pian**, Suitele pentru orchestră, **Simfonia de cameră** și, poate, mai ales, strălucitoarea victorie a dramei muzicale, **Oedipe**, ce a văzut lumina rampei la Paris (1936), înainte de a începe, decenii mai târziu, o impunătoare carieră internațională, în care va fi considerată una dintre primele capodopere ale teatrului liric din secolul XX. Sprijinitor al vieții muzicale și Școlii componistice românești, George Enescu inițiază *Premiul de compoziție* ce îi poartă numele, stimulând tinerele generații de creatori; el revigorează, de asemenea, interesul Academiei Române pentru Muzică, aduce exemplul propriu în inaugurarea Societății Compozitorilor Români și a Operei Române (a fost dirijorul primului spectacol, cu **Lohengrin** de Wagner), se află printre contribuabilii tuturor acțiunilor de creștere a prestigiului național prin viața muzicală și învățământul românesc. În jurul său, din generația contemporană artistului, apar alți compozitori de frunte – unii, legați de cauza promovării folclorului autohton (**Tiberiu Brediceanu**, **Sabin Drăgoi**), alții, orientați spre universalitatea curentelor contemporane (**Dimitrie Cuclin**, **Alfonso Castaldi**, **Alfred Alessandrescu**, **Ionel Perlea**, **Marcel Mihalovici**, **Ion Dumitrescu**).

Prin **Mihail Jora** (1891 – 19971), ilustru șef al Școlii componistice autohtone, pianist, dirijor și profesor, se deschide istoria modernă a cântecului pentru voce și pian, alternativă autohtonă a liedului, și, totodată, configurarea formulei originale a baletului românesc (prima dintre capodoperele inițiatoare fiind **La piață**, urmată de **Demoazela Măriuța**, **Curtea veche**, **Când strugurii se coc** și **Întoarcerea din adâncuri**).

Îi continuă drumul **Paul Constantinescu** (1909 – 1963), ce promovează calea valorificării izvoarelor tradiției muzicii ortodoxe de cult în marile sale **Oratorii bizantine de Crăciun și de Paște**, **Sonata bizantină pentru violoncel solo**, **Trio bizantin**. În paralel, compozitorul a oferit posterității și cea mai izbutită versiune muzicală a unei comedii de I.L. Caragiale, **O noapte furtunoasă**. Aproape de el, într-un spirit care îmbină experiența proprie și învățătura la institute superioare de muzică de la Berlin, Viena, Paris sau Roma, evoluează muzicieni creatori de neîndoioasă măiestrie, ca **Zeno Vancea**, **Marțian Negrea**, **Sigismund Toduța**, **Mihail Andricu**.

Clădite pe acumulări de argumente științifice, muzicologia și folcloristica ating deja, ca și critica muzicală, parametri competitivi datorită unor personalități de seamă, precum **Constantin Brăiloiu** (1893 – 1958), căruia i se datorează crearea Arhivei de folclor, fundamentarea teoretică a științei Etnomuzicologiei pe plan internațional, ca și cercetarea lui **George Breazul**, marele profesor de istoria muzicii românești și universale. Ei sunt înconjurați de realizările criticilor și esteticienilor cu importante volume de profil muzicologic, de la **Grigore Poșlușnicu** la **Dimitrie Cuclin**, **Emanoil Ciomac**, **Alfred Alessandrescu**.

Cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea aduce în muzica românească noi generații de creatori. Unii continuă drumul deja început, într-un dialog al generațiilor, precum **Ion Dumitrescu**, **Gheorghe Dumitrescu**, **Tudor Ciortea**, asigurând tranziția de la generația maeștrilor perioadei interbelice spre muzica ultimelor decenii. După 1950, o altă serie de creatori, denumită generic pleiada „post enesciană”, impune viziuni sonore moderne la cea mai înaltă altitudine a exigențelor contemporaneității, continuând și

căutările de limbaj ale „Noii școli vieneze”, investigațiile muzicii concrete, stokastice, electronice, la care adaugă viziuni originale. **Anatol Vieru**, **Aurel Stroe**, **Pascal Bentoiu**, **Tiberiu Olah**, **Ștefan Niculescu**, **Cornel Țăranu**, **Theodor Grigoriu**, **Miriam Marbe**, **Doru Popovici**, **Felicia Donceanu**, **Carmen Petra Basacopol** sunt nume de o deosebită rezonanță pe toate meridianele muzicale ale lumii. Numeroase dintre creațiile lor au fost distinse cu premii internaționale de compoziție și figurează în repertoriul stagiunilor și festivalurilor de anvergură. Astfel, Școala componistică românească a devenit, în câteva decenii, o autoritate recunoscută în reuniuni internaționale de creație, adesea situându-se în avangarda evenimentelor de ultimă oră. Mai tineri artiști, deveniți la rândul lor maeștri, vin treptat să continue această ascensiune prin **Liviu Glodeanu**, **Mihai Moldovan**, **Corneliu Cezar**, apoi **Adrian Iorgulescu**, **Dan Buciu**, **Octavian Nemescu**, **Dan Dediu**, **Liana Alexandra**, **Doina Rotaru**, **Irina Odăgescu**, **Cornelia Tăutu**, **Șerban Nichifor**, **Dan Voiculescu**, **Vasile Herman**, **Mihaela Stănculescu Vosganian –** în țară, **Adriana Hölski**, **Violeta Dinescu**, **Horațiu Rădulescu**, **Costin Miereanu –** peste hotare, cu activitate în Franța și Germania**.**

În plan interpretativ, școala dirijorală a dat secolului XX personalități strălucite, prin **George Georgescu**, **Ionel Perlea**, **Constantin Bugeanu**, **Constantin Silvestri**, **Iosif Conta**, **Sergiu Comissiona**, **Erich Bergel**. Cu **Sergiu Celibidache** și **Constantin Bugeanu** pedagogia dirijorală adaptează la specificul interpretării dirijorale filosofia „fenomenologiei” ca metodă de studiu al muzicii, model continuat de maeștrii contemporani, printre care cei mai de seamă sunt **Emil Simon**, **Ion Bociu**, **Cristian Mandeal**, **Horia Andreescu**. Faima mondială a școlii dirijorale românești are oglindiri prin dirijorii internaționali **Cristian Badea**, **Ion Marin**. Și în alte domenii, cum ar fi pianistica, violonistica, se impun profesori ca **Florica Musicescu**, **Constanța Erbiceanu**, **Garabet Avakian**, **George Manoliu**, **Ștefan Gheorghiu**, veritabili autori de destine artistice, nume adesea prezente în marile competiții interpretative. Amintim, printre pianiștii de mare carieră, pe **Clara Haskil**, **Maria Fotino**, **Dinu Lipatti**, **Silvia Șerbescu**, **Valentin Gheorghiu**, mai recent adăugându-se alți interpreți, dintre care îi menționăm pe **Dan Grigore**, **Radu Lupu**, **Dana Borșan**,

violoniști străluciți ca **Ion Voicu**, **Ștefan Ruha**, **Silvia Marcovici**, **Sherban Lupu**, **Alexandru Tomescu**, violonceliștii **Radu Aldulescu**, **Vladimir Orlov**, **Cătălin Ilea**, **Marin Cazacu**, **Laura Buruiană**, harpiști ca **Liana Pasquali**, **Ion Ivan Roncea**, clarinetiști ca **Aurelian Octav Popa**. Mulți dintre aceștia onorează prin prezența lor lumea muzicală de pe toate meridianele.

Gândirea muzicologică contemporană se continuă prin **Octavian Lazăr Cosma**, pentru istoria muzicii românești, prin **Viorel Cosma**, pentru monumentala sa operă lexicografică dedicată muzicii românești (**Lexiconul Muzicieni români**, o lucrare de valoare unică în literatura de specialitate), și prin numeroșii cercetători ai moștenirii enesciene, ilustru reprezentate de **Pascal Bentoiu**, **Cornel Țăranu**, **Theodor Grigoriu**.
De altfel, din 1958, crearea unei suite de evenimente de larg răsunet internațional culminează prin apariția Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu", ajuns actualmente la cea de **a XVIII-a** ediție, sub președinția de onoare a directorului Operei din Viena, domnul Ioan Holender, tinzând să transforme România într-un centru de cultură ce interesează lumea muzicală națională și de peste hotare, demonstrație impresionantă de integrare a valorilor patrimoniului românesc în universalitate.

Arta interpretativă contemporană a devenit de asemenea o pârghie importantă a răspândirii muzicii românești, începând cu numărul mare de orchestre filarmonice (București, Cluj, Iași, Timișoara, Constanța, Brașov, Sibiu, Bacău, Târgu-Mureș, Râmnicu-Vâlcea, Arad, Satu Mare, Botoșani, Craiova, Giurgiu), de teatre lirice, la București, Iași, Cluj, Constanța, Galați, Timișoara, capabile să aducă o creștere calitativă a vieții muzicale în principalele centre culturale ale țării. Conservatoarele românești, devenite instituții universitare de o complexitate din ce în ce mai apreciată pe plan european, se integrează firesc într-un sistem educațional continental, prin aceasta propulsând în lume nume de tineri deveniți celebri interpreți și situând România, în ultimele decenii ale secolului XX, printre primele țări câștigătoare ale competițiilor interpretative internaționale. Pe scenele cele mai importante ale lumii lirice sunt aplaudați artiști de recunoscută celebritate, printre aceștia meritând mențiuni speciale **Nicolae Herlea**, **Eugenia Moldoveanu**, **Elena Cernei**, **David Ohanesian**,

Octavian Naghiu, **Ludovic Spiess**, **Magda Ianculescu**, **Arta Florescu**, **Valentina Crețoiu**, **Emilia Petrescu**, **Maria Slatinaru Nistor**, **Viorica Cortez**, **Nelly Miricioiu**, **Angela Gheorghiu**, **Leontina Văduva**, **Alexandru Agache**, **Ruxandra Donose**, **Adina Nițescu**, **Ionel Voineag**, **Elena Moșuc**, **Felicia Filip**, artiști reprezentând generații succesive ale artei interpretative românești prezente la Scala din Milano, Covent Garden din Londra, Metropolitan din New York.

Un fenomen artistic aparte îl reprezintă, în muzica corală, cele patru decenii de existență ale Corului național de cameră „Madrigal", condus de dirijorul și compozitorul **Marin Constantin**, ansamblu care a fost distins de către UNESCO cu titlul de „bun al patrimoniului cultural mondial", formație ce a readus în actualitate muzica bizantină, arta Renașterii, dar și ultimele experimente de componistică contemporană. Preocuparea răspunderii cerințelor actualității a condus, de mai mult de un deceniu, la configurarea Festivalului „Săptămâna internațională a muzicii noi", înscris în fruntea manifestărilor mondiale pentru creația componistică de ultimă oră. Menționăm și alte asemenea manifestări din centrele românești intrate în tradiție contemporană: „Timișoara muzicală", „Toamna muzicală clujeană", „Festivalul muzicii de cameră" de la Brașov, „Festivalul de artă medievală" de la Sighișoara, „Festivalul de operă" de la Constanța, Sibiu. Sunt deja consacrate și concursuri destinate promovării tineretului, cum ar fi competițiile „Traian Grozăvescu" de la Lugoj, „Paul Constantinescu", „Marțian Negrea" de la Ploiești, „Mihail Jora" de la București, „Ionel Perlea" de la Slobozia etc. Acestea reprezintă doar câteva repere ale unei intense preocupări pentru diversitate și cultură, prin care muzica românească a devenit, la începutul acestui mileniu, o voce distinctă și de valoare în concertul internațional, emblematică pentru viața noastră spirituală.

Muzica modernă în culturi extraeuropene

AMERICA DE NORD

Pornit să caute în muzica sa „invizibila activitate interioară a adevărului", **Charles Ives** (1874 – 1954) se dezvăluie posterității asemeni unui mare inovator de tehnici componistice. Mult timp creațiile sale au așteptat în umbra camerei de lucru, fără a fi cunoscute publicului

și criticii. Potrivit ulterioarelor cercetări, Ives s-a dovedit un pionier și un explorator al posibilităților limbajului muzical care a folosit poliritmia înaintea lui Stravinski, politonalismul înaintea lui Stravinsky și Milhaud, s-a aventurat în atonalism înaintea lui Schönberg, a experimentat sferturile de ton înaintea lui Alois Hába, a exploatat clusterele de tonuri înaintea lui Henry Cowell și, cu mult înaintea lui Boulez, a introdus elementele de hazard în muzică (după cum apreciază David Ewen în *The world of twentieth century music*, 1968). Cele 186 de opusuri ale lui Ives au fost puțin cunoscute în timpul vieții sale. Dar nu celebritatea îl interesa pe Ives, cât libertatea exprimării în artă, îndepărtarea oricăror reguli și obstacole și descoperirea esenței muzicii, în profunzimea sa filosofică, fără a se feri să exclame: „Ce are de-a face sunetul cu muzica!". Adevărat promotor al culturii și tradițiilor americane, Ives creează o artă ce vibrează sub influența continentului căruia îi aparține. Titluri precum **Variațiuni pe „America" pentru orgă** (1891), cvartetul nr. 1 **From the Salvation Army** (1896), **Central Park in the Dark** pentru orchestră de cameră (1898 – 1907), **A Symphony**: **New England Holidays** (1904 – 1913), Suita orchestrală nr. 1 **Three Places in New England** (1903 – 1921) sau Sonata pentru vioară nr. 4 **Children's Day at the Camp Meeting** (1912 – 1915) sunt doar câteva exemple ale atracției sale față de tot ceea ce este american, de la istorie la politică, de la tradiții la locuri dragi, rămânând fidel și amintirilor din copilăria petrecută alături de tatăl său în New England. Deși Ives are ambiția de a scrie și pagini simfonice de anvergură (**Simfoniile I, II**, **III**, **IV**, pentru trei orchestre, sau **a V-a**, **Universe Symphony**, rămasă neterminată), succesul și curiozitatea publicului se datorează producțiilor de tipul **Întrebării fără răspuns** (**The Unanswered Question** – 1906) sau al celor două contemplații pentru orchestră mică **Central Park in the Dark**. Compozitorul își inventează un stil personal care, datorită accesibilității temelor extramuzicale sau a combinațiilor de elemente melodice, determină ascultătorul să accepte și inovațiile de scriitură sau lexic, nu puține la număr: lucrarea variabilă pentru cvartet de coarde și pian **Hallowe'en**, **The Pond**, **Rainbow**, cele patru sonate pentru pian și vioară, cvartetele de coarde sau cele trei **Quarter Tones Piano Pieces** pentru piane, în sferturi de ton. În faimoasa **Concord Sonata**

(de fapt sonata nr. 2 pentru pian), Ives își propune să extragă muzical ideiile filosofice aparținând școlii scriitorilor din orașul Concord, cele patru mișcări, fiecare purtând numele unui reprezentant al școlii (Emerson, Hawthorne, Alcotts, Thoreau), întruchipând ceea ce în fapt reprezintă o suită. Pentru a explica lucrarea, Ives scrie un pamflet intitulat *Essays Before a Sonata* și îl dedică *celor care nu-i suportă muzica, iar muzica, celor care nu-i suportă eseurile; tuturor care nu pot suporta nici una nici cealaltă, cartea le este, întru totul, cu respect dedicată.* Putem afirma că în creația lui Ives își găsesc rădăcinile majoritatea procedeelor de avangardă ulterior afirmate sau „descoperite" de către alții? Poate că da, însă procesul nu a fost unul deliberat, de explorator plecat în misiune. Dacă a folosit poliritmii, tehnica colajului sau a mixat și superpoziționat tonuri și tonalități, asta s-a întâmplat datorită viziunii libere, dechise și flexibile a lui Ives față de ceea ce înseamnă muzică, libertate de exprimare și lipsă a inhibițiilor de ordin tradițional. Sunt aspecte care nu l-au împiedicat să devină un compozitor clasic al Școlii americane moderne de compoziție.

George Gershwin (1898 – 1937) este imaginea firească a americanului: entuziasm, culoare, sentiment, spontaneitate, un puternic sentiment de vitalitate. Sunt doar câteva elemente care transpar din muzica lui, la fel de proaspete astăzi ca în momentul în care au fost concepute. Felul cu totul special în care își articula melodiile, linia fină și elegantă pe care o acorda sunetelor au inspirat și continuă să însuflețească atât publicul, cât și interpreții, fie că este jazz, operetă sau gen simfonic. Instinctul muzical al lui Gershwin, alături de talentul de melodist, ieșit din comun, îl conduc pe compozitor (împreună cu fratele său, Ira, care realiza textele) către realizarea a peste 500 de cântece (songs) de mare popularitate. Personalitatea versatilă a lui Gershwin depășește pragul lipsei studiilor universitare de profil, ajutându-l în a crea un stil nou, care îmbină ingenios elemente de origine clasică cu elemente provenite din lumea jazzului, a operetei, a cântecelor anglo-saxone și care construiește firul muzical astfel încât să nu poată fi confundat. **Rapsody in Blue** (1924), **Concertul în fa pentru pian și orchestră** (1925), **Un american la Paris** (1928), **Rapsodia a II-a** (1931), **Uvertura cubaneză** (1932) sau **Variațiunile pe „I Got Rhythm"** pentru pian și orchestră reprezintă

o ambițioasă luptă din partea compozitorului pentru a se apropia de standardele „clasice" ale muzicii, fără a pierde însă din noblețea sau prospețimea melodiilor. Simbioza dintre ritmurile și armoniile de jazz și structura simfonică a ansamblului, intervențiile strălucitoare ale pianului sau diversele solouri, preluate din muzica de pe Brodway și încredințate muzicii simfonice, identificarea diverselor mișcări ale lucrărilor cu elemente de dans, precum rumba, habanera sau charleston, și permanenta elasticitate a discursului rapsodic sau variațional revoluționează partiturile deschizând noi orizonturi de exprimare. Odată cu **Porgy and Bess** (1935) – operă populară în trei acte după piesa *Porgy* de Dorothy și Du Bose Heyward – Gershwin se apropie și mai mult de temele reale și de actualitate, abordând de această dată un subiect sensibil al societății americane și realizând o premieră prin aducerea pe scenă a personajelor afro-americane și a problemelor societății lor. Refrenele lui Gershwin i-au fascinat pe John Coltrane, Frank Sinatra, Billie Holiday sau Miles Davis, determinându-i să-l cânte. Totodată, acestea i-au determinat și pe Ravel, Krenek, Weill, Walton sau Copland să-i urmeze exemplul și, asemeni lui Debussy, Stravinsky sau Milhaud, să îndrăznească în a realiza experimente și a introduce în tehnica muzicală elemente populare, accesibile, fără a denatura calitatea textului.

Edgard Varèse (1883 – 1965) este inițial, ca muzician de origine franceză, rezultatul unei educații în institute pariziene (*Schola Cantorum* cu d'Indy, Roussel, Conservatorul cu Widor), al căror ecou sunt primele creații, **Prélude à la fin d'un jour** și o **Rapsodie romană** pentru orchestră. Au urmat mai multe lucrări care nu vor ocupa un loc prioritar, mai târziu, în moștenirea sa componistică. În 1915 a plecat spre Statele Unite unde, în 1921, anul terminării **Americilor**, prima lui compoziție care s-a păstrat, a înființat *International Composers' Guild* al cărui manifest era: „A muri este privilegiul celor care sunt epuizați. Compozitorii de astăzi refuză să moară". Le va face cunoscute americanilor lucrări precum **Pierrot lunaire** de Schönberg, **Nunta** de Stravinski sau **Concertul de cameră** de Berg. Anii cei mai fecunzi ai lui Varèse se extind până în 1934, perioadă a capodoperelor sale: **Ofrande**, pentru soprană și orchestră de cameră, **Hyperprism**, pentru orchestră mică și percuție, **Octandre**, pentru șase instrumente de suflat și un contrabas, **Integrale**, pentru

orchestră mică și percuție, cu sonorități sugerând viitoarea muzică electronică, **Arcana**, pentru orchestră mare, **Ionizație**, pentru 37 de instrumente de percuție, și **Ecuatorial**, pentru cor, trompete, tromboni, pian, orgă, două unde Martenot și percuție. La New York, Varèse a lucrat cu fizicianul și electronistul Léon Thérémine, înainte de a traversa anii cei mai „negri" ai existenței sale sub tensiunea pe care o crease în jurul său. Nu mai scrie decât **Densitate 21,5**, pentru flaut solo (1936), și **Studiu pentru „Spațiu"** (1947). În 1948, a susținut la Columbia University din New York o serie de cursuri de compoziție și de conferințe asupra muzicii secolului XX, care vor marca momentul „renașterii" sale, după care a început să compună **Deșerturi** și a predat la Darmstadt (unde l-a avut ca elev pe Luigi Nono). O scurtă revenire creatoare este datorată apariției muzicii pe bandă magnetică (concretă și electronică), de care Varèse va fi cucerit imediat. **Deșerturi** va declanșa la Paris un scandal memorabil, urmat de **la Procession de Vergès**, „sunet organizat" pe bandă magnetică destinat unui film despre Joan Miro, **Poemul electronic**, pentru pavilionul Philips de la Expoziția internațională de la Bruxelles (1958), și **Nocturnal**, pentru soprană, cor și orchestră (1959 – 1961), terminată după moartea lui Varèse de către elevul lui, Chou-Wen-Chung. Considerând timbrul ca pe un fenomen în sine, deschizând muzicii dimensiunea spațială, propunând noutăți radicale în materie de ritm, de melodie și de formă, Varèse a contribuit esențial la constituirea peisajului muzicii noi. A fost primul care a dorit să facă muzică cu sunete și nu cu note, declarând că „lucrează cu ritmurile, cu frecvențele, cu intensitățile", convins că imperiul sonor se întinde dincolo de limitele tradiționale și căutând sunete nemaiauzite, noi mijloace tehnice. A folosit instrumentele tradiționale într-o manieră neobișnuită ca moduri de atac, sunete retrograde, opoziții sistematice de țesături și de intensități, a conceput o „proiecție spațială a sunetului" și „anumite mijloace acustice care încă nu existau". În ansamblu, o creație de anticipație, deoarece pentru Varèse „muzica de mâine va fi spațială", „sunetele vor da impresia că descriu traiectorii în spațiu, că se situează într-un univers sonor în relief". Aceste căi ale sunetului sunt concretizate în **Poemul electronic**. De asemenea, liniștea făcea parte din universul organizat al sunetelor, așa cum o utilizează în ultimele măsuri din **Arcana** și la sfârșitul

Deșeturilor, unde această liniște trebuie învinsă. Uitat, ignorat, supus oprobiilor și nedreptățit, Varèse a depășit rolul de precursor al muzicii secolului XX, fiind în egală măsură unul dintre marii ei creatori, răsplătit cu o ingratitudine pe măsură de contemporanii săi.

Considerat un „decan al muzicii americane”, **Aaron Copland** (1900 –1990) parcurge un destin componistic divers. După studiul pianului cu Rubin Goldmark, Copland ajunge să cunoască viața muzicală franceză ca student al Conservatorului american de la Fontainebleau. Întâlnirea cu Nadia Boulanger îi schimbă oarecum orizonturile, familiarizându-l cu creațiile lui Ravel, Stravinski, Milhaud și orientându-l către ideile creatoare ale „Grupului celor șase”. Lucrări precum **Dance Symphony**, **Music for the Theater**, pentru orchestră de cameră, **Simfonia cu orgă**, compusă pentru Nadia Boulanger, **Variațiunile pentru pian** sau **Statements** folosesc procedee moderniste ce implică profesional tehnica armoniei și a contrapunctului, de tipul celei moștenite de-a lungul studiilor la Paris, creând însă o muzică ce nu va avea succes în fața publicului american. Încercând să-și schimbe stilul pentru a ajunge să realizeze o muzică accesibilă, exprimată „în cei mai simpli termeni posibili”, Copland investighează elementele de jazz, politonalism, diversitate ritmică, căutând un echilibru între muzica modernă și elementele folclorice americane. Din această perioadă datează unele dintre creațiile cele mai reușite sau, mai bine spus, cele mai apreciate (**El Salón México**, **Danzón Cubano** sau marile balete lirice **Billy the Kid**, **Rodeo** și **Appalachiam Spring**), care, alături de **Simfonia I**, versiune revizuită a **Simfoniei cu orgă**, **Short Symphony**, **Sonata pentru pian**, **Concertul pentru clarinet și orchestră de coarde** dedicat lui Benny Goodman, confirmă un stil cosmopolit, cu ecouri neoclasice și multe elemente ce amintesc de atmosfera vestului sălbatic. În ideea unei muzici ușor asimilabile, Copland scrie și lucrări de divertisment, menite să ilustreze diverse ocazii: muzică pentru copii (opera **The Second Hurricane** sau **The Outdoor Overture** pentru orchestră), muzică de film (**Of Mice and Men**, **Our Town**, **The City**, **North Star**, **The Heiress**, **The Red Pony**), muzică pentru teatru (**Quiet City**) sau muzică pentru radio (**Music for Radio**). Imboldurile financiare primite în tinerețe (Bursa Guggenheim în 1925 și 1926, echivalentul

Premiului Pulitzer pentru muzică, oferit de New York Music Critics Circle, Premiul Academiei pentru **The Heiress** și multe alte distincții) l-au determinat mai târziu să devină un mare susținător al muzicii americane contemporane și al tinerilor săi urmași, organizând „Stagiunea de Concerte Copland" din New York, „Festivalul American de Muzică Contemporană" sau „Uniunea Compozitorilor Americani". Pianist și dirijor de anvergură, profesor de compoziție și decan al *Berkshire Music Center Tanglewood*, Copland tinde din nou să-și schimbe stilul componistic după anii '50, angajându-se oarecum pe traseul tehnicii seriale (**Fantezia pentru pian**, **Connotations**, **Music for a great City** sau **Inscape** pentru orchestră). Nici sărăcire a stilului și nici concesii nu se descifrează în acest efort conștient al compozitorului de a scrie o muzică ce poate fi apreciată de mai mulți. A fost poate principiul ce l-a caracterizat.

Referindu-se la **John Cage** (1912 – 1992), Schönberg îl considera mai degrabă un inventator de geniu decât un compozitor. Pe parcursul studiilor cu Cowell la New York și cu Schönberg la Los Angeles, John Cage își descoperă o individualitate foarte puternică, ce îl conduce pe un drum de inovație extremă. Primele lucrări, dovedind o preocupare față de serialism și fiind sub sfera de influență a lui Schönberg, adoptă un serialism riguros propriu. Atracția lui Cage față de serialism vine din conotația „democratică" a sistemului (ce nu permite dominația unui sunet față de altul) și va păli destul de repede în favoarea experimentelor. Ajuns la *Cornish School of the Arts* din Seattle, în 1938, își formează o orchestră de percuție, lucrarea **First Construction** (**In Metal**) propunând o textură sonoră gălăgioasă bazată pe ostinato. De la experimentele pe instrumente de percuție clasice sau inventate devine interesat de aplicarea acestora pe pian. Prin introducerea de diverse obiecte între sau pe corzile instrumentului obține sonorități neobișnuite, inventând astfel „pianul preparat" (**A Book of Music** și **Trei dansuri** pentru două piane preparate, în **Sonate** și **Interludii** sau **Concertul pentru pian preparat și orchestră de cameră**). **Landscape no. 1** folosește aparate electronice cu viteze diverse, anunțând domeniul muzicii electroa-custice. **Music of Changes** pentru pian aplică teoria hazardului sau a nonimplicării personale în favoarea voinței naturale preluate din

filosofia Zen, în timp ce **Imaginary Landscape no. 4** este creată pentru 12 radiouri, 24 de executanți și un dirijor. John Cage înțelege să se folosească de mijloacele sonore – indiferent de natura lor (radiouri, aparate de înregistrare, instrumente preparate etc.) – pentru a lărgi sfera de expresie sonoră, diminuând deopotrivă implicarea creatorului ca legiuitor suprem și aplicând metode nedeterminate în structurarea discursului. **4,33** reprezintă una dintre cele mai cunoscute și contradictorii lucrări „muzicale" realizate vreodată, având în vedere că nu implică prezența nici măcar a unui sunet voit pe parcursul întregii durate. Plecând de la ideea că „nu există liniște" și că „ceva se întâmplă mereu și produce sunete", Cage imaginează acest moment în care lasă înconjurătorul să emită propriile vibrații și ritmuri. Anii petrecuți la *New School for Social Research* se materializează pentru Cage într-un val de noi compoziții experimentale, integrate sub semnul *fluxus*, un curent interdisciplinar care deschide muzicii calea întâlnirii cu orice altă artă. Odată cu **Theater Piece no. 1**, realizată în colaborare cu coregraful Merce Cunningham, David Tudor și Charles Olson, Cage distruge ideea de teatru menit exclusiv scenei, pășind în mijlocul spectatorilor și introducând în ecuație elementul hazard, determinând astfel ceea ce mai târziu va fi intitulat și teoretizat de către un elev al său (Allan Kaprow) drept „happenings".
Cu **HPSCHD** (1969) – lucrare de proporții care necesită prezența a șapte clavecine (ce cântă la întâmplare extrase din alte lucrări ale lui Cage, Hiller și alte partituri clasice cu valoare canonică), 52 de frecvențe generate pe computer, 6 400 de imagini proiectate și 40 de filmulețe – se poate spune că John Cage și-a împlinit unul dintre cele mai ambițioase proiecte de natură experimentală. Folosind tehnica colajului, el combină elemente independente, aproape fără legătură, creând o nouă atmosferă artistică de impulsuri diverse, fără a acorda însă niciunuia statutul de lider. Cage depășește granițele considerate ca aparținând exclusiv muzicii, „un alt cuvânt pentru a desemna viața". Muzica înseamnă mișcare, permanentă schimbare, libertate și sunet, indiferent de sursa care îl produce.
Personalitatea lui Cage a determinat deopotrivă construirea de ideal, cât și cele mai acerbe întrebări cu privire la destinul ulterior al muzicii, în cazul în care aceasta avea să supraviețuiască experimentelor. Istoric privind însă, figura lui Cage, din perspectiva

avangardei americane, a determinat o schimbare a opticii, esteticii și chiar filosofiei privind rostul, țelul și mijloacele de întruchipare a muzicii de secol XX.

MUZICA MODERNĂ AMERO-LATINĂ ȘI JAPONEZĂ

BRAZILIA

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) este marea personalitate care a contribuit major la cunoașterea internațională a muzicii braziliene moderne. La Rio de Janeiro, Villa-Lobos a făcut cunoștință cu muzica de salon din Europa și cu cea a muzicienilor populari, devenind chitarist în ansambluri „chôros".
Autodidact, el este puternic impresionat de creația lui Bach, fapt care se va recunoaște în ciclul de **Bachianas brasilieras**, compuse într-o manieră de adaptare a muzicii baroce la muzica braziliană. Violoncelist în orchestra Teatrului Recreio, interpreta un repertoriu constituit din opere, operete și zarzuela, condus de un instinct infailibil de a înțelege sufletul muzical brazilian. El pornește de la cântecele primitive indiene, ritmurile negrilor din Bahia până la cântecele populare urbane și rurale. Influența lui Wagner și Puccini în privința melodiei, Vincent d'Indy și, mai târziu, Debussy și Stravinski, nu va estompa aceste origini naționale folclorice. Compunerea lucrărilor **Amazonas** și **Uirapuru** duce la conturarea unui gen pe care avea să-l utilzeze în diferite etape ale vieții sale creatoare privind poemul simfonic amazonian și primitiv, plin de vitalitate ritmică și de virtuozitate instrumentală. Din primele sale cinci simfonii, trei au fost marcate de evenimentele mondiale: **Simfonia a III-a** (**Războiul**), **Simfonia a IV-a** (**Victoria**), **Simfonia a V-a** (**Pacea**). În 1923, compozitorul pleacă la Paris, unde muzica lui i-a adus prietenii durabile în lumea artistică: Florent Schmitt, Paul Le Flem, René Dumesnil, Arthur Rubinstein. Marile **Chôros**, piesele lui cele mai inovatoare, dominau acest repertoriu. La întoarcerea în Brazilia, în 1930, și-a împărțit activitatea între compoziție și o creație pedagogică importantă. Stabilit la Rio de Janeiro pentru a conduce aici *Superintendența educației muzicale și artistice*, se afirmă ca un animator neobosit, dirijând numeroase concerte și organizând învățământul muzical în școli. Programele lui lăsau

întotdeauna un spațiu larg muzicii franceze; pagini de Honegger, Milhaud, Ravel, Roussel, Schmitt, Poulenc au fost astfel interpretate în primă audiție în Brazilia. A pus bazele *Conservatorului de cânt orfeonic* și a dirijat ansambluri corale impresionante (în 1942, 4 000 de școlari vor cânta împreună sub conducerea lui pe un stadion). Orientarea artei sale către universalitate s-a cristalizat odată cu seria celor nouă **Bachianas brasileiras**, elaborate, ca și **Chôros**, pentru cele mai neobișnuite formații, în timp ce culegerea **Ghid practic de piese pentru pian, voce și cor** va contribui la răspândirea folclorului brazilian. După 24 de ani, ciclul de simfonii este reluat în 1944 cu **Simfonia a VI-a**, inspirată de munții Braziliei, pentru a se încheia, în 1957, cu **Simfonia a XII-a**. Villa-Lobos a realizat turnee de concerte și, după război, și-a împărțit viața între Brazilia, Statele Unite și Europa, în special Paris, dirijându-și lucrările; a susținut concerte memorabile și a realizat înregistrări cu Orchestra națională a Radiodifuziunii Franceze. În 1952, prima audiție integrală a **Descoperirii Braziliei** a fost prezentată în primă audiție publicului parizian. Muzica lui câștigă în lirism și în universalitate; primește numeroase medalii și distincții din partea mai multor țări din Europa și America. Ultimii ani au fost, de asemenea, consacrați desăvârșirii unei creații de cvartete de coarde, coruri, poeme simfonice, simfonii, opere, catalogul operei sale componistice împlinind aproape 1 000 de opusuri. Prin aceasta, se poate considera că Villa-Lobos a fost un mare reprezentant al muzicii moderne din secolul trecut.

ARGENTINA

Lumea tangoului argentinian definește, în mare măsură, personalitatea lui **Astor Piazzolla** (1921 – 1992), un artist aplaudat, răsfățat de succes și, totodată, subiect de polemici. Într-un fel, prezența sa în peisajul muzicii secolului XX este controversată datorită eforturilor sale de a regăsi unitatea pierdută a muzicii, timpul în care nu existau hotarele actuale între domeniile componisticii, când mari creatori compuneau și muzică ambientală, fără a se simți prin aceasta diminuați în realizările lor. Pronunțându-și profesiunea de credință, artistul amero-latin spunea: *Eu încerc să fiu Piazzolla, căci cred că astfel fiind, sunt țara mea, sunt Argentina și Buenos Aires și*

nimic nu este mai frumos decât să auzi spunându-se că: această muzică este muzica din Buenos Aires… M-am îndrăgostit de muzică; dacă nu ești îndrăgostit de ea, este mai bine să nu te apuci s-o cânți. Muzica este ca o femeie, dacă nu o iubești, te lasă. Eu o iubesc și, de fiecare dată, mă îndrăgostesc și mai tare de ea, căci spiritul meu se hrănește cu muzică.

Născut la Mar del Plata, Piazzola a trăit un timp la New York, unde a beneficiat de îndrumările lui Rachmaninov. Tot în tinerețe, a fost aproape de Carlos Gradel, cel mai mare interpret de tangouri. Apoi, ca bandoneonist, a făcut parte din orchestra lui Anibal Troilo. La recomandarea lui Artur Rubinstein ajunge să studieze compoziția cu Alberto Ginastera. Educația sa muzicală se completează cu studii întreprinse sub îndrumarea Nadiei Boulanger (compoziție) și a lui Hermann Scherchen (dirijat). Dar, neîndoios, germenul inspirator rămâne tangoul argentinian care, așa cum mărturisea artistul, *este o muzică superbă.*

Dacă în deceniul patru al secolului XX era contestat vehement de compatrioți, Astor Piazzolla a devenit astăzi regele de necontestat al tangoului, exprimând tristețea, melancolia, lumea contrastelor, toate surprinse și cuprinse în câteva minute de muzică.

Pentru Astor Piazzola tangoul a fost „o muzică plină de sudoare, fum de țigară, pete de sânge, riduri, gingășie, murdărie, vise, profeții, jurăminte de dragoste, explozii de ură, îndoieli și convingeri”.

În lucrarea **Tres Tangos** pentru bandoneon și orchestră sunt alternate mișcări contrastante. Astor Piazzolla construiește nu numai un pod între Lumea Veche și cea Nouă, dar și între *tangoul tradițional* și *noul tangou.* Melodiile nostalgice și turnurile armonice se amestecă fără încetare într-un limbaj de avangardă, care ajunge ca în cel de-al treilea tangou să aducă aminte uneori de o mașinărie grotescă. **Sinfonieta** reflectă ecourile cunoașterii muzicii europene și asimilarea sugestiilor muzicii țării sale pe structuri tradiționale. **Ave Maria**, în original pentru pian și oboi, face parte din muzica de film scrisă pentru creația cinematografică „Enrico IV” a lui Marco Bellocchio, avându-i ca protagoniști pe Marcello Mastroianni și Claudia Cardinale. La un moment dat, Astor Piazzolla îi adaugă textul în italiană și înalță o rugă extrem de expresivă. **Decarissimo**

este un tangou clasic, cu pulsația ritmică, structura și încărcătura emoțională tradițională, iar **Chiquilin de Bachin**, una dintre puținele lucrări compuse într-o măsură de trei timpi.
În 1970 Astor Piazzolla compune oratoriul **El Pueblo Joven** („Poporul tânăr"), pentru soprană, recitator, bandoneon, cor și orchestră, în colaborare cu poetul Horacio Ferrer, lucrare a cărei primă audiție are loc la Saarbrücken. Această lucrare amplă este construită în două părți, pe parcursul cărora sunt relatate două povești: prima, pe durata unei uverturi și a cinci *Memorii*, expune viața unui popor care a locuit pe țărmurile Râului Rio de la Plata; cea de-a doua prezintă, de-a lungul unui interludiu și a șapte *Mesaje*, viața unui alt popor nou, necunoscut.
Concertul pentru chitară, bandoneon și orchestră este o alternativă îmbogățită a acestui gen argentinian. Piazzola se comportă față de cele două instrumente cu o atitudine originală a unei conversații capabile a le pune în valoare resursele de sunet incisiv și de ritmică, ceea ce face ca desfășurarea muzicii să se particularizeze față de literatura de factură romantică ce însoțește majoritar lumea stilistică a acestora. Vom identifica factura acestei muzici concertante urmărind un moment din această creație. **Le Quatro Stagione Porteñe** a fost compusă între 1965 și 1970, lucrarea fiind preluată de numeroși interpreți. Dialogul violinei soliste cu orchestra se dorește, pentru secolul XX, o replică a **Anotimpurilor** vivaldiene. Lucrarea lui Piazzola este construită pe o proprie concepție de stil a ciclului, dorind să exprime impresiile unui trăitor din orașul Buenos Aires, exprimând emoțional, poetic și muzical viața cotidiană, culorile Fluviului Rio del Plata, melancoliile și sentimentele trecerii timpului sub pulsul unui tangou lent sau temperamental ardent. Sunt, toate acestea, creații care, într-un mod mai puțin obișnuit, oglindesc cultura amero-latină. Acesta a devenit, prin intermediul artei lui Piazzola, în ultimele decenii, din ce în ce mai cunoscută și europenilor.

Compozitorul argentinian **Mauricio Kagel** (n. 1931) și-a promovat propriile concepții începând cu **Musica para la torre** (1952) pentru sunete concrete și instrumentale, ce ilustrează interesul față de noile surse sonore și față de aspectul vizual al interpretării. Își face

debutul european în 1958, prin frecventarea cursurilor de vară de la Darmstadt. Stabilit în Germania, Kagel a devenit un purtător de cuvânt al unei culturi, al unei concepții asupra muzicii și vieții, străine de Europa. Preferând umorul pedanteriei, provocarea kageliană nu este niciodată gratuită și se transformă într-o adevărată învățătură. Astfel, o a doua ascultare se arată aproape întotdeauna necesară pentru a trece peste amuzamentele vizuale pe care compozitorul obișnuiește să le pună în contrapunct cu căutările de scriitură cele mai austere. Catalogul lui Kagel numără aproape 80 de titluri, iar cea mai mare parte dintre ele are o dimensiune vizuală: **Stadttheater**, **Die Eschöpfung der Welt** (1980) și **Aus Deutschland** (1981) sunt lucrări de scenă. Kagel tratează fiecare cântăreț ca solist, de unde rezultă o mare dificultate de execuție. Mai cităm **Bestiarium**, **Exposition**, **Kantrimusik**, **Ludwig Van**, **Patru grade**, **Mitternachtstük** („Piesă pentru miezul nopții"), pe texte din jurnalul lui R. Schumann, **Cneazul Igor**, **Stravinski**, **După o lectură de Orwell**, **Patimi după Bach**, **Ein Brief**, scenă de concert, tot atâtea creații care l-au impus atenției vieții muzicale internaționale.

MEXIC

Primul muzician al perioadei moderne, **Manuel Poncet** (1882 –1948) se remarcă prin cultura sa muzicală formată după model european. După inițierea în arta sunetelor la Conservatorul din Mexico, a studiat la Bologna și Berlin, unde a debutat ca pianist în 1906. În Mexic a fost profesor de pian la Conservator, după care a practicat activitatea de critic muzical la Havana. Din 1925 până în 1933 a trăit la Paris, unde a lucrat cu Paul Dukas, revenind apoi la Conservatorul din Mexic, unde l-a avut ca discipol pe Carlos Chavez. În creațiile sale a dorit să îmbine tehnicile moderne cu elementele folclorice pentru a realiza o artă națională, în acest scop practicând și culegerea de folclor. Printre lucrările sale se pot menționa un **Concert pentru pian**, **Balada mexicană** pentru pian și orchestră, **Chapultepec**, trei **Schițe simfonice**, **Poema elegiaco** pentru orchestră de cameră, **Concierto del Sur**, pentru chitară și orchestră, destinat lui A. Segovia, și numeroase cântece. Ultima lui mare

lucrare, **Concertul pentru vioară**, conține în partea a doua ecouri din **Estrellita**, un cântec publicat în 1914, devenit cel mai mare succes al Americii Latine.

Îi urmează **Carlos Chavez** (1899 – 1978), care s-a format tot în Europa, unde i-a descoperit pe Schönberg și Stravinski, și apoi la New York. În 1921 baletul **El Fuego nuevo** i-a dat ocazia să exploateze „primitivismul" muzicii aztece, care avea să marcheze un număr dintre partiturile lui ulterioare, în special baletele **Los Cuatro soles** și **La Hija de Colquide**, dansat de celebra Martha Graham. În 1928, a fondat Orchestra simfonică a Mexicului, în 1934 a preluat conducerea Conservatorului din Mexico și s-a aflat în fruntea Institutului Național de Arte Frumoase. Foarte legat de folclor, inclusiv de instrumentele indigene, a lăsat o creație vastă și variată, dintre care se pot reține **Simfonia indiană**, **Uvertura republicană**, concerte pentru corn, pentru pian, pentru vioară, muzică de cameră, câteva partituri reflectând idei abstracte, ca **Exagonos**, **Poligonos**, **Espiral**, și lucrări corale.

Din generația mai tânără se remarcă **Manuel Enriquez** (1926 – 1994), cu specializarea în studii muzicale superioare la New York. El a fost, timp de două decenii, director la Conservatorul Național de Muzică, la Centrul Național de Cercetări Muzicale și Departamentul Național al Artelor din Mexico. Distins cu mai multe premii, și-a prezentat lucrările cu Beethovenhalle Orchestra din Bonn (**Trayectorias**, 1967), SWF (**Ixámatl**, 1969), ORTF (**Encuentros**, 1972) și în „Festivalul de muzică" din Venezuela (**Raíces**, 1977). A fost, de asemenea, prezent cu creații la festivalurile din Donaueschingen, Varșovia, Havana, Bourges etc. Bursier al *Guggenheim Foundation* și *Deutscher Akademischer Autauschdienst*, a predat compoziția la Universitățile din California, Los Angeles și San Diego (1991). Catalogul creațiilor sale cuprinde muzică de cameră, electronică, pentru orchestră, cantate, muzică de film. Maniera de creație a evoluat de la stilul pentatonic, mexican până la dodecafonie, minimalism și aleatorism, dovedind un spirit deschis inovațiilor limbajelor de ultimă etapă, ceea ce a contribuit la situarea muzicii țării sale în linia actualității componistice internaționale.

JAPONIA

Muzica japoneză reprezintă actualmente o importantă dimensiune a creației contemporane. Desigur, începuturile acestei școli de creație aparțin unei perioade anterioare, în care, treptat, s-a făcut simțit interesul artiștilor japonezi față de civilizația modernă europeană, interes poate chiar mai subliniat pe planul artei sonore decât în alte domenii artistice. Descoperită la finalul Romantismului, muzica europeană a pătruns în Japonia mai întâi prin intermediul misiunilor religioase sau a marșurilor militare, urmând să se dezvolte, oarecum indirect, prin intermediul celor care au implementat în școlile de artă nipone principiile muzicale occidentale. Inițiatorul Școlii componistice japoneze de inspirație europeană este considerat Saburo Moroi, al cărui fiu, Makoto, a devenit un adept al dodecafonismului, situație existentă și în cazul lui Yoritsune Matsudaia, și al urmașului său, Yori-Aki, principali reprezentanți ai primelor generații de muzicieni, din care mai fac parte Irino Yoshiro, Toshiro Mayuzumi (elev al lui Tony Aubin), artiști care asimilează de asemenea și experiențele electronice sau ale pianului preparat. Se pare că Școala de avangardă creatoare japoneză este deosebit de activă. Au luat ființă studiouri de muzică electronică și festivaluri de creație muzicală, printre care cel de la Karuizawa este în mod deosebit apreciat.

Printre reprezentanții actuali ai Școlii componistice nipone, **Kaiko Abe** (n. 1911) a studiat muzica la Tokyo Music School, absolvind studiile în 1933. Foarte curând este asmililat la Nippon Gendai Sakkyokkuka Tarenmei și cucerește un renume deosebit prin creațiile sale camerale. Organizează în 1948, împreună cu Hirao și Takada, Ansamblul „Chijn Kai". Devenit profesor al Departamentului „Municipal College of Arts" de la Kyoto, a fost recunoscut drept Președinte al Societății Japoneze de Muzică Contemporană. Majoritatea lucrărilor sale – **Tema cu variațiuni** și **Pastorala pentru orchestră**, **Serenada**, **Simfonietta**, numeroase creații camerale – reflectă perioada de formare stilistică sub influența Școlii germane.

Akira Ifukube (n. 1914) s-a format la Universitatea din orașul natal, Hokkaido, remarcându-se cu **Rapsodia japoneză** (1935), fiind distins cu un premiu la Competiția „Alexander Tcherepnin" de la

Paris și interpretat pentru prima oară de către Boston Symphony în 1938. Printre lucrările sale, baletul **Bon Dance** a fost prezentat la Viena (în 1938), iar **Suita de pian**, la Veneția. Profesor la Tokio College of Music, este autor al unui impunător **Tratat de orchestrație**. În **The Prism Rhapsody**, Akira Ifukube reflectă dorința artiștilor niponi de a face cunoscută, prin mijloacele prelucrării componistice europene, bogăția imaginilor proprii culturii patriei lor, interpretate simultan și în succesiune. Prolific autor de muzică de film, compozitorul a valorificat, ca de altfel numeroși compozitori ai secolului XX, transferul primei identități muzicale spre o formă de adresare specific concertantă, în care imaginea vizuală se retrage în fața sugestiei de factură sonoră.

Cel mai important compozitor japonez pe plan internațional este considerat **Toru Takemitsu** (n. 1930). Muzician autodidact, înființează în 1950, la Tokio, un atelier interdisciplinar, unde se întâlnesc, pentru a colabora, muzicieni, poeți și pictori. Este un atelier experimental susținut de *Sony Corporation*, mai ales prin furnizarea unui studio de muzică electroacustică, în care Takemitsu a compus lucrări aflate printre primele exemple ale genului în Japonia: **Relief static** (1954), **Vocalism A-I** (1955). Pornind de la modelul lui Webern, Messiaen, Debussy, dar mai ales de la propria lui experiență de tânăr japonez la sfârșitul celui de al Doilea Război Mondial, când muzica occidentală a invadat Japonia, el creează într-un stil eclectic și suplu, în care intervin atât instrumentele occidentale, cât și cele tradiționale japoneze și muzica electroacustică. Acest stil exprimă șocul culturilor occidentale și japoneze ca pe o „antinomie fertilă" în care cele două blocuri, cele două tipuri de gândire, „se luptă". Forma, ca la Debussy, este în permanență reinventată, prezentându-se ca „rezultatul direct și natural pe care sunetele îl impun prin ele însele și pe care nimic nu-l predetermină de la început". Takemitsu a compus muzică pentru filmele **Harakiri** și **Kwaidan**, de Masaki Kobayashi, **Femeia nisipurilor**, de Kurosawa și **Ceremonia**, de Oshima.

Ca lucrări de concert, putem aminti: **Pause Uninterrupted**, pentru clarinet, **Recviem**, pentru orchestră de coarde, **Singurătate sonoră**, pentru orchestră, **Sunetul-Caligrafie I – III**, **Landscape**, **Music of Trees**,

Corona, pentru unul sau mai multe piane, **Water Music**, pentru bandă magnetică, **Arc**, pentru pian și orchestră, **Texturi**, pentru orchestră, **Blue Aurora**, piesă de teatru muzical pentru Toshi Ichiyanagi etc. Este considerat compozitorul cel mai apropiat de lumea muzicală niponă modernă, în dialogul sonor internațional.

Contemporanul său **Joji Yuasa** (n. 1929) și-a desăvârșit studiile superioare în medicină, fiind autodidact în componistica muzicală. În 1951 a participat la Grupul „Jikken Kobo" (laboratorul experimental) împreună cu compozitorul Toru Takemitru și pianistul Takahiro Sonoda, sub conducerea poetului Shuzo Takiguchi. A devenit cunoscut pentru creațiile sale electroacustice și prin integrarea activității sale la IRCAM. Între 1981 și 1994 a fost profesor la Universitatea din San Diego, California. Dintre lucrările sale, încă necunoscute publicului românesc, menționăm **Cosmos Haptic** pentru pian, **Interpenetration** pentru două flaute, **Projection Esemplastic for White Noise**, **Triplicity** pentru două contrabasuri, **Projection** pentru cvartet de coarde, **Utterance** pentru cor mixt, **Chronoplastic** pentru orchestră, muzică de film (**Funeral Parade of Roses**, **The Funeral**, **Owls' Castle**).

Muzica japoneză modernă este încă un domeniu destinat studiului și cunoașterii, pentru a fi integrată cât mai complet în peisajul muzical universal, împreună cu alte culturi extraeuropene.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Cosma, Viorel, *Muzicieni români*, Lexicon, Editura muzicală, București

De Conde, Roland, *Dictionaire des musiciens*, Microcosme, Éditions du Seuil, Paris

Ewen, David, *The world of twentieth century music*, Prentice-hall, inc- 1968

Harnoncourt, Nikolaus, *Le langaje musical*, Éd. Gallimard, Paris, 1984

Kobbe, Gustave, *Tout l'opéra*, Éd. Robert Laffont, Paris, 1991

Rosental, Michael & Warrack, John, *Guide de l'Opéra*, Librarie Antheme Fayard, Paris, 1986

Sava, Iosif; Rusu, Petru, *Istoria muzicii universale în date*, Editura muzicală București

*** *Encyclopédie de la Musique*, Éd. Fasquelle, Paris 1954, Francois Michel

****The New Grove dictionary of music & musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980

***Larousse, *Mari compozitori*, Editura Enciclopedică București, 2000

DE ACELAȘI AUTOR

Dimitrie Onofrei, monografie, Ed. Muzicală, 1970

Jazzul de A. Hodeir (traducere), Ed. Muzicală, 1970

Ghid de operă (în colaborare), Ed. Muzicală, 1971

Ghid de balet (în colaborare), Ed. Muzicală, 1973

Cântecul lui Orfeu, Ed. Eminescu, 1976

Romantismul în prima jumătate a secolului XIX, Ed. Conservatorului de Muzică din București, 1980

Istoria muzicii și formele muzicale, vol. 2 (în colaborare), Ed. Didactică și Pedagogică, 1980

Istoria operei în date, Litografia Conservatorului de Muzică din București, 1980

Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică, Ed. Muzicală, 1980

George Enescu, viața și opera, schiță monografică, Ed. Muzicală, 1981

Matei Socor, monografie, Ed. Enciclopedică, 1983

Margareta Metaxa, o voce a operei române, monografie, Ed. Muzicală, 1987

Splendorile operei, dicționar de teatru liric, Ed. Didactică și Pedagogică, 1995

Madrigal sau magia sunetelor, Ed. Didactică și Pedagogică, 1996

Tudor Ciortea, Oglindirile unei vieți, monografie, Ed. Academiei de Muzică din București, 1997

Dialoguri despre Preludiu, Ed. Tinerimea Română, 1997

Istoria muzicii universale, 1600 – 1750 (în colaborare), Ed. România de mâine,1998

Primăvara muzicii, Corul de copii Radio la semicentenar, Ed. Globus, 2000

Verdi Nemuritorul, de Valentin Teodorian (îngrijire de ediție), Ed. Casa Radio, 2002

Trei decenii cu muzica, Corul Preludiu, Ed. ARES, 2002

Dorin Teodorescu – Imaginile unui destin, monografie, Ed. Uniunii Criticilor Muzicali, 2003

Lecturi cu muzică, Ed. Muzicală, 2003

Splendorile operei, ed. II, Ed. Noul Orfeu, 2005

Iosif Conta, Portret în dialog, Ed. Muzicală, 2007

CUPRINS

ANTICHITATEA ... 5

Despre posibile origini ... 7

Instrumentele ... 8

Presupuneri despre rolul muzicii ... 8

Muzica chineză ... 9
Muzica japoneză ... 10
Muzica indiană ... 10
Muzica arabă ... 11
Muzica evreiască ... 12
Muzica egipteană ... 12
Muzica grecească ... 13
Muzica romană ... 14

EVUL MEDIU ... 15

Reperele istorice și muzicale în sec. IV – XIV ... 17

Muzica bizantină ... 17
Muzica slavă din Răsărit ... 18
Muzica apuseană ... 18
Ars Anticva ... 20
Teatrul muzical chinez ... 21
Ars Nova ... 23
Ars Subtilior ... 24
Arta profană și arta cavalerească ... 26

RENAȘTEREA ... 29

Reperele istorice și muzicale în sec. XV – XVI ... 31

Renașterea muzicală franco-flamandă ... 31
Renașterea muzicală italiană ... 32
Renașterea muzicală franceză ... 35
Renașterea muzicală spaniolă ... 36
Renașterea muzicală germană ... 36
Muzica instrumentală în Renaștere ... 37

BAROC-CLASICISM **39**
Reperele istorice și muzicale în sec. XVII – XVIII **41**
Componente ale limbajului muzical baroc-clasic **42**
Melodia 42
Armonia 43
Polifonia 44
Ritmica 45
Formele muzicale **45**
Genurile muzicale **46**
Muzica barocă-clasică italiană 51
Muzica barocă-clasică franceză 55
Muzica barocă-clasică austro-germană 59
Muzica barocă-clasică engleză 70

ROMANTISMUL **75**
Reperele estetice și muzicale în sec. XIX **77**
Romantismul muzical austro-german 78
Premise componistice 78
Divertismentul romantic vienez 81
Prima generație componistică romantică 82
Romantismul austro-german
în a doua parte a sec. XIX 90
Romantismul muzical francez 101
Ultimele decenii romantice 110
Romantismul muzical italian 118
Tranziția spre Romantism și dialogul italienilor cu Europa ... 118
Afirmări componistice majore în romantismul italian 125
Romantismul muzical rus 135
Romantismul muzical ceh 143
Romantismul muzical polonez 145
Romantismul muzical belgian 148
Romantismul muzical nordic 152
Danemarca 152
Finlanda 153
Norvegia 153
Suedia 155

Romantismul muzical englez 156
Romantismul muzical ungar 157
Romantismul muzical românesc 160

MODERNISMUL 167

Muzica modernă în sec. XX 169
Aspecte ale înnoirii limbajelor muzicale în sec. XX 169
Muzica modernă franceză 172
Muzica modernă austro-germană 184
Muzica modernă italiană 194
Muzica modernă rusă 202
Muzica modernă finlandeză, daneză, suedeză și norvegiană 208
Muzica engleză modernă 213
Muzica modernă spaniolă și portugheză 219
Muzica modernă elvețiană și greacă 224
Muzica modernă cehă 226
Muzica modernă poloneză 228
Muzica modernă ungară 231
Muzica românească modernă 236
Muzica modernă în culturi extraeuropene 241
    America de Nord 241
    Muzica modernă amero-latină și japoneză 249
        Brazilia 249
        Argentina 250
        Mexic 253
        Japonia 255

Bibliografie selectivă 258

De același autor 259